

## **DISCLAIMER:**

This document does not meet the  
current format guidelines of  
the Graduate School at  
The University of Texas at Austin.

It has been published for  
informational use only.

Copyright

by

James Christian Staig Limidoro

2016

**The Dissertation Committee for James Christian Staig Limidoro Certifies that this  
is the approved version of the following dissertation:**

**Cuerpos Resonantes: Sonidos y Voces en la Poesía del Caribe y el Cono  
Sur 1930-1980**

**Committee:**

---

Luis Cárcamo-Huechante, Co-Supervisor

---

Jossianna Arroyo-Martínez, Co-Supervisor

---

Jill Robbins

---

Jason Borge

**Cuerpos Resonantes: Sonidos y Voces en la Poesía del Caribe y el Cono  
Sur 1930-1980**

**by**

**James Christian Staig Limidoro, B.A.; M.A.LIT.**

**Dissertation**

Presented to the Faculty of the Graduate School of  
The University of Texas at Austin  
in Partial Fulfillment  
of the Requirements  
for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

**The University of Texas at Austin**

**May 2016**

## **Dedicatoria**

*A Altita  
por todo*

## **Agradecimientos**

La página de agradecimientos de todo libro y disertación siempre es un recuerdo de que el trabajo académico no se da realmente en la soledad extrema que muchas veces pensamos. A veces la gente más importante para nuestro trabajo académico es aquella que de estar tan presente damos por sentada, por eso me disculpo por adelantado si olvido en estas páginas el nombre de uno de ustedes, les estoy eternamente agradecido a todas las personas que me han acompañado en estos años del doctorado.

Esta investigación es el producto final de mis estudios doctorales en la Universidad de Texas en Austin. No podría haber llevado a cabo estos estudios de no haber sido por el apoyo económico otorgado por medio del programa de Becas Chile de la Comisión Nacional de Investigación en Ciencia y Tecnología de Chile y la Comisión Fullbright en su programa en colaboración con Chile. De igual forma agradezco enormemente las múltiples oportunidades de financiamiento que el Departamento de Español y Portugués me otorgó durante estos años que me permitieron hacer investigación de archivo y en terreno cuando lo necesité. En este proceso la presencia de Laura Rodríguez, Jeff Becker y Mary Kleba fueron transcendental para poder coordinar las diferentes áreas administrativas que han sido parte de mi paso por el departamento. Les agradezco por su confianza, por su paciencia y su apoyo.

En lo académico quiero agradecer a los integrantes del comité que leyeron por primera vez estas páginas. Al profesor Jason Borge por su lectura crítica en torno a los temas de cultura popular que se entremezclan en este análisis literario, parte de mi acercamiento a las tecnologías análogas de grabación están nutridas por su trabajo en torno al cine y su inserción en Latinoamérica. Gracias a la profesora Jill Robbins por ser

una lectora de poesía extraordinaria y motivarme a seguir trabajando en el campo de la poesía desde mi propio rincón teórico; la experiencia que tuve participando del proyecto “Extrañeza, extranjería y migración” también influye estas páginas.

Quiero también agradecer a mis co-directores profesor Luis Cárcamo-Huechante y profesora Jossianna Arroyo-Martínez por su invaluable apoyo y dedicación a este proyecto. Puedo admitir con seguridad que este proyecto no sería el mismo sin el trabajo incansable de corrección, conversaciones críticas y recomendaciones hechas por ambos. A la profesora Arroyo-Martínez le agradezco el haberme guiado en mis incursiones en los estudios sobre Caribe, fueron en su momento un campo nuevo para mí pero no pude haber encontrado una mejor persona para ayudarme a abordarlos. Al profesor Luis Cárcamo-Huechante le agradezco su apoyo en revisar todo aquello que tiene que ver con estudios de sonido y mis exploraciones poéticas en torno al Cono Sur. Su ojo crítico ha sido central al contribuirme con buenas herramientas teóricas que apoyen los análisis que aquí presento.

Le agradezco a todos los otros profesores del departamento con quienes he tenido la oportunidad de discutir sobre mi investigación y sobre otros temas. Les agradezco el apoyo y la voluntad de tener las puertas abiertas a conversaciones académicas y no. Especialmente le agradezco a la profesora Kelly McDonough por creer en que yo podría ser de utilidad a un proyecto que hoy en día me enorgullece como fue el rediseño de los cursos introductorios del pregrado. Le doy las gracias también por darle una salida práctica a mi interés por la tecnología y por el apoyo incondicional de cada proyecto e idea que le presenté.

Todo Departamento necesita de los estudiantes graduados para sostenerse y en mi caso como parte del mismo no soy diferente. Le agradezco a mis compañeros del doctorado por sus conversaciones, sesiones de escritura y trabajo en equipo.

Especialmente a Sam Cannon, Stephanie Malak, Ignacio Carvajal y Carlos Amador por su compañía y apoyo emocional sobre todo en esta última etapa. Muchas gracias también por las conversaciones para aclarar ideas, por escucharme y por su generosidad en sus críticas, su tiempo y comentarios sobre lo que estaba haciendo. Sin personas como ellos este trabajo nunca podría haberse llevado a cabo.

Aunque todas las personas ya mencionadas han tenido un contacto personal conmigo más allá de lo académico hay cinco personas que están vinculadas a este proyecto solamente a un nivel personal. Mis padres, Soledad Limidoro y James Staig, quienes siempre han apoyado mis proyectos sean académicos o no, siempre dispuestos a escucharme y ayudarme con cualquier cosa que necesite. Sin el empuje que ellos me dieron en mis inicios en los estudios literarios no habría podido llegar hasta el fin de este proyecto. Mis hermanos Jasper y Jean Paul, por su apoyo técnico constante en relación con este proyecto y otros, siempre estuvieron ahí para ayudarme con sus respectivos conocimientos y les estoy eternamente agradecido. Por último, Daniela, mi compañera, quien ha cargado con esta tesis tanto como yo, siempre apoyándome. Fue gracias a ella que me atreví a enfrentar una de las principales razones que me llevaron al estudio de sonido en el mundo de la literatura. Gracias por la paciencia y el cariño, muchas gracias.



# **Cuerpos Resonantes: Sonidos y Voces en la Poesía del Caribe y el Cono Sur 1930-1980**

James Christian Staig Limidoro, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2016

Co-Supervisors: Luís Cárcamo-Huechante, Jossianna Arroyo-Martínez

**Abstract:** En la presente investigación abordo la materialidad sonora en las trabajos de poetas del siglo XX de Chile, Argentina, Cuba y Puerto Rico. Analizo obras de Gabriela Mistral (1889–1957), Nicolás Guillén (1902–1989), Néstor Perlongher (1949–1992) y Pedro Pietri (1944–2004); todos quienes presentan acercamientos particulares a la producción, el consumo y la representación del sonido a través de su poesía. Esta investigación trabaja con nociones de estudios de sonido, performance, animales, genérico-sexuales y culturales, para explorar las diferentes formas en que estos autores utilizan el sonido como parte de una poética-política de la palabra dicha. Exploro de igual forma cómo en sus usos del sonido problematizan nociones de identidad cultural, revolución política, construcción nacional, censura y pertenencia.

En el presente estudio propongo que estos cuatro poetas—Mistral, Guillén, Perlongher y Pietri--utilizan su producción sonora como herramienta para un ejercicio político y estético que materializan nociones de identidad, agencia y pertenencia. De igual forma, afirmo que cada uno de estos poetas presenta una conciencia sonora, tanto con respecto a la producción de sonido como a la escucha; es decir, existe por parte de ellos una noción performática de su trabajo en cuanto sonido y voz. Esto les permite explorar temáticas genérico-sexuales, raciales, políticas, diaspóricas y estéticas que amplifican sus “resonancias” no solamente en la escritura pero también en la sono-esfera

del lenguaje y el cuerpo. Así, exploro las grabaciones de sus voces y performances en tanto archivos en los cuales es posible ejercer una escucha crítica, corporal y material. En concordancia con ello, en términos metodológicos, planteo mi propia lectura como parte de una "escucha profunda," en diálogo con las elaboraciones sobre *close listening* del crítico Charles Bernstein y una atención a los efectos del "resonar" (Jean-Luc Nancy) que conlleva el fenómeno poético a nivel de sentidos, experiencia física y percepción (Don Ihde).

**Abstract:** In the present research I approach the sonic materiality in the works of poets of the 20<sup>th</sup> Century from Chile, Argentina, Cuba, and Puerto Rico. I analyze the works of Gabriela Mistral (1889–1957), Nicolás Guillén (1902–1989), Néstor Perlongher (1949–1992) and Pedro Pietri (1944–2004); all of them presenting particular approaches to the production, consumption, and representation of sound through poetry. This research works with notions of sound studies, performance, animal, sex-gender, and cultural studies, to explore the different forms in which these authors use sound as part of a poetic-politic of the spoken word. I explore also how in their uses of sound they problematize notions of cultural identity, political revolution, nation building, censorship and belonging.

In the present study I propose that these four poets—Mistral, Guillén, Perlongher, and Pietri—use their sound production as a tool for a political and aesthetic exercise that materializes notions of identity, agency, and belonging. Also, I claim that each poet presents a sonic conscience, both in the production of sound and hearing. That is, from their behalf there is a performatic notion of their work as sound and voice. This allows them to explore topics of gender, race, politics, diasporas, and aesthetics that amplify their "resonance" not only in writing but also in the sono-sphere of language and body. Thus, I explore the recording of their voices and performances as archives in which is possible to practice a critical, material, and bodily listening. Together with that, on methodological terms, I propose my own reading as part of a *escucha profunda*, in dialog with the elaborations of close listening by Charles Bernstein and an attention to the effects of

“resound” (Jean-Luc Nancy) that leads the poetic phenomenon in a sense level, physical experience and perception (Don Idhe).

## Table of Contents

Dedicatoria .....	iv
Lista de diagramas .....	xiii
Lista de imágenes.....	xiv
Introducción .....	1
¿QUÉ?.....	1
UN ESFUERZO ARCHIVÍSTICO .....	3
¿CÓMO? .....	12
CAPITULOS .....	18
¿POR QUÉ EL SONIDO? .....	20
TRACK 1: EL SILENCIO, LA VOZ Y EL OIDO DE GABRIELA MISTRAL .....	24
De luz y oscuridad: la voz y el silencio .....	29
Mapas de memoria: el recorrido nacional.....	41
TRACK 2: EL REPIQUE BRONCO EN LA VOZ DE NICOLÁS GUILLÉN .....	55
Como “sonar” negro .....	65
Una negra revolución .....	82
Ecos negros en otras tierras.....	92
TRACK 3: REPETICIÓN Y QUERNESS EN “CADÁVERES” DE NÉSTOR PERLONGHER .....	104
Del (neo)barroco .....	108
La grabación.....	112
La repetición .....	120
¿Sonar marica?.....	129
TRACK 4: LA VOZ DIASPÓRICA DE PEDRO PIETRI .....	139
Nuyorican sound .....	146
Sonic Space .....	157

Conclusiones .....	169
NOTA FINAL.....	175
Bibliografía .....	177

## Lista de diagramas

Fig1: Curva de tono de los primeros dos versos. ....	38
Fig 2: Oscilograma y curva de intensidad de los últimos dos versos .....	40
Fig 3: Oscilograma y curva de intensidad en el verso de <i>Sóngoro Cosongo</i> .....	76
Figura 4: Oscilograma, curva de intensidad y curva de tono. ....	80
Figura 5: Oscilograma y curva de intensidad del título de <i>Tengo</i> . ....	88
Figura 6: Curvas de intensidad y tono de <i>Sensemayá</i> .....	99
Fig. 7: Espectrograma versos 366—367 .....	119
Fig. 8: Oscilograma de siete repeticiones de la frase “hay Cadáveres” .....	123
Fig. 9: Oscilograma y curva de intensidad versos 18-19 .....	125
Fig. 10: Oscilograma de las últimas tres estrofas del poema.....	127
Fig. 11: Curva de tono (pitch) de los versos 7—10).....	152
Fig. 12: Oscilograma (negro), curva de tono (azul) e intensidad (rojo) de los versos 38–39. ....	156
Fig. 13: Curva de tono en el verso 166 .....	163

## Lista de imágenes

Img 1: Poemas editados en la edición de <i>Los Poemas del Gran Zoo</i> .....	74
Img. 2: Lado A Audiocassette <i>Cadáveres</i> .....	106
Img. 3: Cubierta de la edición original de <i>Loose Joints</i> (1979).....	154
Img. 4: Afiche oficial de la Marcha por la Justicia en Washington D.C. (1986)	159

## Introducción

### ¿QUÉ?

A partir de los movimientos de vanguardias, y especialmente desde la década de 1970 en adelante han surgido en el continente americano diferentes movimientos literarios que han tomado la materialidad del lenguaje como un eje central de su trabajo. El Concretismo de Augusto y Haroldo de Campos en Brasil preocupado del orden en la hoja y la escritura como vehículo de significación, el trabajo que ha realizado el peruano Luis Alvarado en su programa *Cazar Truenos* sobre poesía experimental y arte sonoro o las improvisaciones músico-orales con tonos indígenas de Cecilia Vicuña en Chile<sup>1</sup>. La poesía latinoamericana contemporánea se ha volcado sobre aspectos de la forma y la entrega como parte importante de sus poéticas. En mi investigación exploro y problematizo la genealogía de esta preocupación de la materialidad del lenguaje mediante el estudio de la producción sonora de poetas latinoamericanos cuyos nombres no se caracterizan por ser parte de este movimiento antes descrito.

En base a esto, en la presente investigación abordo la materialidad sonora en los trabajos de poetas del siglo XX de Chile, Argentina, Cuba y Puerto Rico. Analizo obras de Gabriela Mistral (1889–1957), Nicolás Guillén (1902–1989), Néstor Perlongher (1949–1992) y Pedro Pietri (1944–2004); todos quienes presentan acercamientos particulares a la producción, el consumo y la representación del sonido a través de su

---

<sup>1</sup> Sobre la poesía concreta de Augusto de Campos ver “Sound as subject: Augusto de Campo’s *Poetamenos*” de Antonio Sergio Bessa en *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Sobre el trabajo de la poesía sonora y experimental consultar el trabajo del mismo Luis Alvarado en su sitio web: <http://cazartruenos.blogspot.com/>. Para explorar sobre el sonido de Cecilia Vicuña revisar “Elaborate Versionings: Characteristics of Emergent Performance in Three Print/Oral/Aural Poets” de Kenneth



poesía. Esta investigación trabaja con nociones de estudios de sonido, performance, animales, genérico-sexuales y culturales, para explorar las diferentes formas en que estos autores utilizan el sonido como parte de una poética-política de la palabra dicha. Exploro de igual forma cómo en sus usos del sonido problematizan nociones de identidad cultural, revolución política, construcción nacional, censura y pertenencia.

En el presente estudio propongo que estos cuatro poetas—Mistral, Guillén, Perlongher y Pietri—utilizan su producción sonora como herramienta para un ejercicio político y estético que materializan nociones de identidad, agencia y pertenencia. De igual forma, afirmo que cada uno de estos poetas presenta una conciencia sonora, tanto con respecto a la producción de sonido como a la escucha; es decir, existe por parte de ellos una noción performática de su trabajo en cuanto sonido y voz. Esto les permite explorar temáticas genérico-sexuales, raciales, políticas, diaspóricas y estéticas que amplifican sus “resonancias” no solamente en la escritura pero también en la sono-esfera del lenguaje y el cuerpo. Así, exploro las grabaciones de sus voces y performances en tanto archivos en los cuales es posible ejercer una escucha crítica, corporal y material. En concordancia con ello, en términos metodológicos, planteo mi propia lectura como parte de una “escucha profunda,” en diálogo con las elaboraciones sobre *close listening* del crítico Charles Bernstein y una atención a los efectos del “resonar” (Jean-Luc Nancy) que conlleva el fenómeno poético a nivel de sentidos, experiencia física y percepción (Don Ihde).

Mi trabajo con estos autores no tiene un interés regional. Para el propósito de esta investigación no es el ser de Cono Sur y el Caribe lo que me llevo a la selección de estos

materiales, sino la historicidad misma de la búsqueda de grabaciones. Las grabaciones que aquí abordo me interesan en las particularidades que sus mismos autores otorgan. Por una parte Mistral y Guillén me interesan como figuras del canon tradicional de la poesía lírica latinoamericana. Ellos permiten explorar la noción de que las nociones de sonido no tienen que necesariamente estar ligadas a la experimentación de vanguardia y post-vanguardia. La selección de estos poetas tiene que ver con consonancias y resonancias, con puntos de encuentro sonoro, pero que pueden haberse dado en diferentes geografías sin necesidad de regionalismos.

## **UN ESFUERZO ARCHIVÍSTICO**

¿Cómo se construye un archivo de sonidos? ¿De qué está compuesto y cómo podemos acceder a las cosas que se encuentran en estos archivos? Estas preguntas han guiado el transcurso de mi investigación. Ya sea como un producto cultural o como un fenómeno físico estudiar el sonido de por sí nos sitúa en problemáticas acerca de su acceso, almacenamiento, formato y situacionalidad. He recorrido archivos institucionales de grabaciones análogas, archivos institucionales digitales, archivos comerciales digitales, archivos incompletos, archivos que intentan ser exhaustivos, archivos mal catalogados y así un largo etcétera. En cada uno de ellos he tenido que enfrentar problemas que de alguna u otra forma se han traducido en como he abordado las obras y desde dónde he tenido que enfrentar lo que ellas presentan. Los archivos de sonido son complejos, pues se sitúan en una zona liminal entre la distinción que Diana Taylor hace de “archivo” y “repertorio” (19). Mientras es verdad que existe una existencia

archivística del casete por ejemplo, como un artefacto histórico seleccionado y clasificado por una institución, también hay una fuerte parte de encarnación (*embodiment*) en el hecho de que el encuentro se da con la voz-cuerpo de aquel que fue grabado. Esta dualidad está expresada en el hecho de que técnicamente no es el casete, vinilo o cinta, lo que la institución está tratando de conservar, sino la voz encarnada en esa onda original. Es por esta razón que los archivos generan copias de acceso público y guardan los originales, pues se supone que lo que entrega información es el sonido guardado, más allá del medio que lo guarda.

Hay algo que se mantiene y algo que cambia en el sonido, y en su naturaleza material su existencia se ve suspendida hasta que alcanza un tímpano en el cual volver a encarnarse, tomando prestado los huesos de un oído (un cuerpo) en el cual recuperar su materialidad. Si las cintas, casetes, LP's y documentos digitales que consulté para esta tesis son, en cuanto a su materialidad, parte del archivo; las voces que oí, los sonidos y los silencios son un repertorio y aunque “la memoria encarnada, porque está en vivo, excede la capacidad del archivo de capturarla” (Taylor 20).

En consecuencia, el archivo de sonidos se vuelve inestable. Siempre estamos ante el encuentro de un archivo de grabaciones y a un repertorio de voces. Estos han sido los contextos de “almacenamiento” en los que he llevado a cabo esta investigación. Los primeros pasos fueron en busca de la voz de un poeta que hoy en día no es parte del corpus aquí analizado porque su propio ejemplo es una muestra de lo compleja que es la situación de los archivos sonoros.

Partí mi búsqueda de las voces y grabaciones de poetas en Chile. Buscaba una grabación del poeta chileno Pablo de Rokha leyendo en la Biblioteca Nacional. En esta grabación Pablo de Rokha se supone leía secciones de su libro *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile* (1949). Busqué en el archivo digital que la institución formó hace doce años titulado Memoria Chilena. Ahí existe registro de la grabación que para mi sorpresa se detenía a los dos minutos de forma abrupta: estaba cortada. De igual forma al revisar la *metadata* de la grabación de acuerdo a este archivo digital la grabación habría sido hecha en 1970, siendo una sorpresa ya que Pablo de Rokha muere en 1968 en Santiago. Estos errores del archivo digital me llevaron a visitar el edificio de la Biblioteca Nacional y moverme desde el Archivo de la Palabra, al Archivo de Música, luego al Archivo del Escritor en la misma institución en búsqueda de la cinta original. Al final mis múltiples quejas y mis constantes ires y venires me llevaron a la oficina a cargo de la digitalización donde perdí finalmente el rastro dejando una solicitud para que se me avisara cuando apareciese la cinta.

Meses más tarde, cuando ya había renunciado a esa grabación en particular y decidí moverme hacia otras grabaciones, me reuní con una de las practicantes que trabajó como parte de los internos en el proceso de puesta en marcha del proyecto Memoria Chilena. Fue ella quien me dio la noticia de que muchos de los procesos de digitalización de la Biblioteca habían sido tercerizados, y que este proceso no contó con una supervisión directa por lo cual era normal que algunas digitalizaciones no estuviesen completas o que derechamente no las habían hecho. Lo peor, sin embargo, es el hecho de que muchos de los artefactos enviados a terceros nunca habían sido retirados de los

laboratorios de digitalización por lo cual su destino y existencia no estaba asegurada pues los laboratorios en muchos casos ya habían dado ultimátum para que se fuesen a recoger los objetos.

Esta anécdota refiere un poco a la precariedad general de los archivos sonoros. Especialmente los archivos de voz de menor interés antropológico, como es el caso de las grabaciones de poesía, tienden a ser dejados de lado, sin mantenerlos y muchas veces sin catalogarlos apropiadamente; confundiendo fechas, omitiendo información o simplemente copiándolos mal y dañando los originales. De igual forma, cuando se plantean proceso de digitalización, con la esperanza de permitir mayor acceso a los documentos, se extiende un desinterés por la materialidad del artefacto de grabación, el medio pasa a ser secundario y algunas veces descartable del todo; lo que importa es la grabación sin importar cómo esta nos llegue.

Esta desilusión con el archivo me llevó a visitar lo que es quizás la colección de documentos sonoros de literatura en español más grande del mundo: el Archive of Hispanic Literature on Tape (AHLT) en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos localizado en Washington D.C. El archivo no es exhaustivo, en el sentido de que no es un archivo que busque o haya buscado anteriormente grabaciones importantes de voces hispanas. Fue creado con un afán productivo, lo que de por sí trajo consecuencias relacionadas con la curatoría del mismo y con el presupuesto que la institución ha tenido. Así, en su momento los encargados de la colección han salido a buscar escritores y escritoras de Latinoamérica a diferentes lugares del continente, y también han incluido

las voces de aquellos literatos que han visitado Washington y han podido grabar en la misma biblioteca.

Tecnológicamente hablando el archivo partió grabando en cinta magnética, pero hoy en día se puede consultar en copias hechas en casetes compactos de diferentes extensiones y materiales. A mediados del mes de septiembre de 2015 el AHLT Tape puso a disposición del público un portal digital donde se pueden encontrar parte de sus grabaciones en la internet. Este es el primer paso de difusión que un archivo de más de setenta años de existencia ha hecho. Antes de eso, su política era archivística en su forma más tradicional: conservar para la historia, no para el uso.

Sin embargo, le debo a este archivo haber encontrado por primera vez la voz de Mistral que se convertirá en la grabación con la que construyo el primer capítulo de esta investigación. Posteriores visitas a otros archivos y bibliotecas que también tenían grabaciones de Gabriela Mistral resultaron ser copias de este casete original, nuevamente con metadata equivocada o inexistente del todo. Es importante reconocerle al AHLT su preocupación por una archivística más completa, preocupada de no sólo el producto sonoro, sino también de los formatos y los artefactos históricos relacionados a la grabación.

Si el archivo sonoro de Mistral fue fácil de rastrear, gracias a lo reducido de la muestra y a los esfuerzos de la Biblioteca del Congreso, el de Nicolás Guillén en momentos pareció extenderse más allá de lo que esta investigación podría abarcar. Si bien comencé a partir de la grabación de él que existe en el mismo AHLT, realizadas en una radio en Argentina donde coincidieron el poeta y el equipo del archivo, pronto accedí

a algunos de los vinilos de Guillén que fueron grabados en diferentes partes de Latinoamérica. Los discos comerciales grabados con la voz de Guillén comenzaron a multiplicarse en número y ediciones: compré algunos de ellos, consulté otros en bibliotecas, conseguí copias digitalizadas de otros y así construí el corpus de investigación.

Es interesante que la voz de Guillén en su momento se volviera un asunto de interés masivo. Por lo mismo, el repertorio de grabaciones del poeta creció a lo largo de casi tres décadas, al punto de que incluso muchas ediciones de estos discos no tuviesen tampoco información contextual sobre la grabación. El archivo potencial de Guillén así se muestra principalmente como un archivo comercial. Tendemos a pensar en archivos como lugares donde se almacena físicamente algo, generalmente instituciones públicas o privadas que reúnen materiales para la investigación o consulta (incluso a veces simplemente para evitar la pérdida). Si abstraemos la idea de lugar, pensando en espacios, medios o mercados culturales, nos enfrentamos a la posibilidad de que existen archivos que se construyen en forma principalmente comercial.

Así pasó con el archivo de la voz de Guillén. El archivo de su voz con las múltiples grabaciones, y posteriores re-ediciones de algunas de estas ha transformado esa parte de su cuerpo en una mercancía. Esto que yo llamo archivo comercial tiene la idea de que no existe esta institución intermediaria que haga el trabajo de buscar, reunir y catalogar el material, sino que se conforma de una red de sujetos y empresas privadas que mueven las diferentes entregas, versiones, grabaciones y re-ediciones por diferentes geografías y tiempos. Así por ejemplo, pasó a menor escala en mi investigación: logré

comprar uno de los vinilos de Guillén en Buenos Aires por medio de internet y un segundo lo conseguí por un sitio de subastas online en México D.F a pesar de haber sido originalmente editado en Santiago de Chile.

Esta problemática del archivo comercial no se produce con las conexiones que la internet ha producido. Ya en la década de 1950 y 1960 las casas discográficas vendían las licencias de las voces de sus artistas a sellos en otros países generando así estas múltiples ediciones de una fuente única. Ahora cada una de estas ediciones tiene de por sí un lugar en el archivo que no es reemplazable por la otra, pues sus contextos de publicación ya de por sí resignifican lo que se publica. El archivo se deconstruye, se varía y se dispersa. En vez de una institución que lo sostiene son las redes del mercado las que lo manejan y permiten seguir llamándolo un archivo.

Si con Guillén fue aún una situación híbrida, donde todavía existen grabaciones oficializadas por instituciones públicas dirigidas a la investigación, con Perlongher ya el único acceso que tuve fue el de la comercialización de su voz. El casete publicado por la editorial Último Reino con la voz de Perlongher se enmarca en la idea del archivo comercial. Es publicado en el formato de moda de la época, donde tendría más consumidores, a pesar de ser en sí mismo un producto de nicho reducido. La editorial en cuestión, dirigida por Gustavo Margulies, músico argentino, y Víctor Redondo, editor y escritor, toma cánones de la industria musical para la publicación de estos álbumes de estudio con las voces de poetas.

De las grandes salas de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos a esta red que es el archivo comercial, seguimos lidiando con una archivística de lo material, de



objetos históricos que pasan de mano en mano. Con Perlongher y con Pietri esta perspectiva cambia: por primera vez me veo enfrentado a la necesidad de lidiar con otra archivística más amateur en muchos casos, pero que también marca de forma importante el cambio de formato. El casete de Perlongher lo oí primero en una versión digital antes de tener acceso a escuchar una copia física, y ya con Pietri toda el repertorio que analizo de él lo hago a través de formatos digitales.

Esto es una de las cosas que las redes sociales y plataformas como YouTube y SoundCloud han permitido. No podemos pensar que la archivística no se ha visto modificada por la introducción de estas enormes bases de datos online que han permitido que cualquier persona se convierta, sin mayor esfuerzo, en un productor, difusor, creador e intérprete de contenido. Si ya con los archivos y redes comerciales el acceso empieza a mundializarse, con la posibilidad de comprar algunos de estos objetos desde otras partes del mundo, estas plataformas permiten una globalización de la información que mejora la posibilidad de acceso, muchas veces comprometiendo la información de metadata de la obra.

Así, por ejemplo, sucede con el abordar las grabaciones de Pedro Pietri. En mi cuarto capítulo trabajo en torno a su obra centrándome en grabaciones que hoy están disponibles en YouTube. Dos de las cuatro grabaciones han sido publicada en esta plataforma por sus autores o quienes poseen los derechos sobre estas producciones. Aunque la misión de YouTube lo presenta en los siguientes términos: “YouTube allows billions of people to discover, watch and share originally-created videos. YouTube provides a forum for people to connect, inform, and inspire others across the globe and

acts as a distribution platform for original content creators and advertisers large and small.”<sup>2</sup> Gran parte del contenido que está hoy en día en esta plataforma no es puesto en ella por sus productores y autores.

El archivo digital, de esta forma, asociado a este tipo de plataformas y redes sociales crece exponencialmente día a día. Pero parece ser que existe una correlación entre el tamaño del archivo y la posibilidad de encontrar metadata e información contextual. En ningún caso creo que la internet y los archivos digitales sean una panacea que puede solucionarlo todo, pero si traen a colación discusiones interesantes sobre poder y control en cuanto a los archivos. Las plataformas de internet al dejar el control en manos de los usuarios, permitiendo que cualquiera sea un productor, editor o catalogador, se han desvinculado de los problemas legales que la publicación online puede significar. Si bien, se puede pensar en la agencia de los usuarios como un método de resistencia al sistema económico de libre mercado, no hay que ignorar el hecho de que la plataforma en sí, la institución que mantiene el archivo, no sólo profita de las visualizaciones de los videos, sino también de la información de los mismos usuarios la cual es utilizada en estudios de marketing y otras instancias similares.

El archivo digital parece no tener límites. Mientras una compañía demanda a una persona para que baje una producción que les pertenece, ya otra decena de personas lo está subiendo de nuevo a la plataformas para compartirlo. Y en el traspaso pequeñas cosas se pierden: información, detalles y el mismo rastro histórico de la producción. Esto sin abordar la particularidad que genera el archivo digital al pasar la producción por un

---

<sup>2</sup> Se puede revisar información de YouTube en <https://www.youtube.com/yt/about/>

doble proceso de traducción que lo distancia de lo análogo. Así, esta investigación literaria ha tenido que lidiar con los cambios que han sufrido los archivos de la voz, abordando las particularidades que estos han presentado. Uno quisiera que fuese posible encontrar todas las voces de los poetas en un solo lugar como es el Archive of Hispanic Literature on Tape, pero por lo extremadamente enorme del corpus y lo variado de las fuentes esto no es una posibilidad real. Y a veces creo que darle la oportunidad al ejercicio comunal de los archivos digitales puede permitir que se difundan materiales que de otra forma seguirían atascados en anaqueles cubriéndose de polvo.

## ¿CÓMO?

Para trabajar con las grabaciones de las voces y entregas sonoras de Mistral, Guillén, Perlongher y Pietri, el principal acercamiento metodológico que utilizo es el de la lectura profunda (*close reading*), en conjunto con una escucha profunda (*close listening*) de las diferentes entregas que analizo en cada capítulo. Me centro principalmente en poemas específicos de cada grabación con la intención de identificar nociones particulares que sean relativas a cómo cada autor expone su uso del sonido en sus entregas. Aunque un estudio exhaustivo de cada set de grabaciones puede ser interesante para el desarrollo de una crítica comprensiva en torno a cada autor, tomo ejemplos específicos con la intención de desarrollar un método de *escucha crítica* que me permita utilizar esta herramienta a posterior en otros trabajos. Identifico, además temáticas particulares en el análisis de cada grabación y desarrollo los modos en que esas temáticas están siendo representadas y negociadas por cada autor.

En el contexto más global exploro los contextos de producción que rodean a las grabaciones y a las entregas escritas de los poemas. No apunto con esto a un afán determinista sino a poder reconocer la producción escrita y la producción sonora en un mismo nivel, sin considerar una como adaptación o versión de la otra sino como productos culturales independientes. Por esta razón trabajo con la noción de *entrega* y no con los conceptos de versionaje: la entrega sonora del poema es el poema en sí mismo, siendo una performance más al igual que cada momento de su escritura. Apoyo estas nociones en las ideas del crítico y poeta estadounidense Charles Bernstein, quien plantea la idea del *close listening* como una metodología para encontrar nuevas “lecturas” con respecto a la obra de ciertos autores (4). Con su propuesta Bernstein busca traer a primer plano el ejercicio de la “lectura poética” como objeto de estudio, analizando como esta resignifica el texto del poema por medio de herramientas de performance (7).

El trabajo de Bernstein, como el mismo lo presenta en la introducción del volumen compilatorio *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, está enmarcado en un encuentro entre los estudios de poesía y los estudios de performance (5). Aunque comparto muchas de las preocupaciones que él presenta en este libro, creo de todas formas que existe un importante sesgo textualista de su parte. Partiendo por el hecho de que lo que él define como su objeto de estudio es la “lectura poética”. Esto junto con la idea de revelar nuevas “lecturas” demuestra una *episteme* que subordina el objeto sonoro al escrito. De todas formas, mi análisis parte de esta preocupación por el carácter sonoro del poema, es por esta razón que complemento el ejercicio de escucha profunda, poniendo énfasis en las dimensiones físicas del sonido.

Me valgo del software Praat, una herramienta diseñada para el análisis fonético del discurso, para ahondar en la materialidad misma del sonido de las voces que analizo. De esta manera busco elementos concretos que me puedan ayudar a fundamentar una escucha profunda. Apunto a la necesidad de una especificidad discursiva para poder realmente analizar elementos sonoros sin supeditarlos al sesgo textualista. Así analizo diferencias de tono, volumen, silencios, intensidad y cadencia en las entregas de los poemas. Para facilitar la presentación de estas características incluyo representaciones gráficas de estos elementos en oscilogramas, curvas de tono e intensidad.

Reconozco que estas características que menciono, y los diagramas que utilizo son representaciones de secciones del fenómeno sonoro y no logran abarcar la totalidad del fenómeno en sí. Entiendo mi ejercicio de interpretación, siguiendo al estudioso alemán Friedrich Kittler, como una “transposición” de un medio a otro (270) y que en esa transposición siempre queda un espacio o un vacío que no se puede solventar. El medio en sí no es algo traducible, pues la totalidad del fenómeno no es abordable sino por el fenómeno mismo (265). Con esto en mente es que acepto que el análisis e interpretación de mi investigación en ningún momento busca ser exhaustivo y agotar ninguno de los artefactos sonoros que abordo. Asumo que siempre existirán esas distancias de las que Kittler habla en el proceso de interpretación.

Me he referido a la noción de un fenómeno sonoro pues anclo esta investigación de poesía en el ámbito de la fenomenología del sonido. En este aspecto me baso en el trabajo que el filósofo estadounidense Don Ihde realiza en su texto *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound* (2007). Su propuesta se basa en entender la experiencia

sonora desde el examen profundo de la percepción (17). Esta fenomenología lo que busca es que logremos desnaturalizar el fenómeno al que nos hemos acostumbrado para poder accederlo críticamente desde la experiencia misma. Ahora bien, en el caso del sonido no podemos pensar que esa experiencia y ese examen profundo es un gesto puramente intelectual, pues el intelectualizar el fenómeno sonoro ya que esto lo extraería de su percepción. Tenemos que entender el sonido siempre en diálogo con su fisicalidad, no podemos abstraerlo simplemente al *logos* de lo que se está diciendo.

De igual forma dialogo con las diferenciaciones que establece el filósofo francés Jean-Luc Nancy sobre dos formas de escuchar como expone en *On Listening* (2002). Nancy, mediante un análisis del uso histórico y etimológico, hace la diferencia entre dos formas del acto de escuchar. Su división es difícil de traducir por la ausencia de verbos que cumplan con las mismas funciones tanto en español como en inglés pero podríamos explicar estas dos formas de escuchar de la siguiente forma: la primera de ellas, más vinculada a la idea del entender, tiene una conexión con la noción de intencionalidad, es decir, el sujeto que escucha lo hace buscando la intención detrás del sonido. Este tipo de escucha es la que se ha privilegiado en el contexto occidental, el sonido como algo que ha de descifrarse en busca del mensaje ulterior(1). La otra forma está basada en el verbo que le da el título a su libro *écouter*, y tiene que ver con la materialidad del sonido.

Esta segunda forma de oír según Nancy no cierra el círculo entre sentido y significación, es decir, no busca un *logos* como una necesidad para la escucha. Este es el tipo de escucha que Nancy promueve, sumamente cercana a la mirada que Idhe presenta en su fenomenología. Ambos acercamientos fenomenológicos hablan no sólo de la idea

de percibir el sonido en cuando sonido y no sólo en su faceta de significado, pero también hacen hincapié en la necesidad de una escucha que asuma el rol del sujeto-escucha como parte del proceso mismo del sonido.

Para Idhe no podemos entender el fenómeno sonoro y lo que el llama el “campo sonoro” (*sound field*) sin entenderlo desde el sujeto-escucha:

The sound field, unlike the visual field which remains in front of me, displays an indefinite space in all directions from me. Note in passing that I may speak of myself at the *center* of auditory space. And note also that the indefiniteness of auditory space proceeds in both directions—it extends indefinitely from me but it also “invades” my being. (207)

Por esto, de igual forma como la voz y el sonido de un poeta se genera desde el cuerpo del mismo de este, la labor de la escucha profunda debe hacerse desde el cuerpo. Escucho con mi cuerpo el cuerpo de estos poetas, desde la perspectiva fenomenológica de Idhe, hasta la fisiología misma de mi oído, donde la onda física de la voz de los poetas hace vibrar mi tímpano que se ve amplificado por los tres huesos del oído medio, convirtiendo diferencias en la presión del aire en sonido dentro de mi cuerpo. Nancy propone que tanto el sujeto como el sonido devienen en una idea de *resonancia*, bajo la noción de que ambos se constituyen en un constatale alejarse y regresar (9). Frente a esto propongo entender al sujeto-escucha como una cámara de resonancia (*resonance chamber*), como en un instrumento musical, donde la onda provocada por una cuerda convierte el sonido de una guitarra gracias a estos espacios vacíos que finalmente amplifican, modifican y sitúan los sonidos que se tocan.

Así, la lectura-escucha que propongo de las diferentes entregas las entiendo como momentos de encuentros entre la voz del poeta y yo como un sujeto-escucha. Mi ejercicio de escucha profunda busca poder aunar las ideas de performance que nutren el trabajo de Bernstein y su versión de *Close Listening*, con la idea de ser una cámara de resonancia, de permitirme el momento de escuchar con el cuerpo. De este modo, este trabajo crítico no busca simplemente hacer un análisis de las obras, sino permitir ese encuentro físico entre el cuerpo que suena y el cuerpo que escucha.

Por último, me valgo también de elementos de análisis lingüístico, particularmente de Análisis Crítico del Discurso, para revisar situaciones como por ejemplo las actitudes lingüísticas hacia ciertas variantes o usos del español sonoro<sup>3</sup>. Esto se refiere a formas en que los hablantes de cierta variante de español reaccionan frente a otras variantes dialectales ya sean regionales, sociales, genérico-sexuales o cualquier otra diferencia. Particularmente me refiero a este fenómeno como una *expectativa sonora* pues tiene una carga importante acerca de la distancia que se genera entre lo que se espera y lo que se obtiene de un “como debiese sonar” cierta persona o cierta situación. Así por ejemplo lo menciono en el primer capítulo acerca de la voz de tono grave de Mistral, y ya toma una fuerte importancia en el segundo capítulo sobre la “sonoridad negra” de Guillén y el tercer capítulo sobre la “sonoridad marica” en Perlongher.

---

<sup>3</sup> Estudios sobre las actitudes lingüísticas de hablantes del español pueden encontrarse en el número recopilatorio de la revista *Bergen Language and Linguistics Studies* Vol. 5 Año 2014.



## CAPITULOS

La presente investigación está dividida en cuatro capítulos cada uno de ellos abordando la obra de un poeta diferente y diferentes temáticas que cada uno de ellos aborda. En un primer momento la organización de los capítulos tenía una intención cronológica, pero finalmente quedó supeditada a una distribución que tiene que ver con las particularidades del archivo que abordo en cada una de ellas como ya mencioné previamente.

En mi primer capítulo abordo el trabajo de la poeta chilena Gabriela Mistral. Particularmente me enfoco en la grabación que ella hizo para el Archive of Hispanic Literature on Tape (AHLT). Con respecto a ella y su trabajo analizo cómo ella mantiene una política sonora con respecto a su voz. Analizo cómo, por medio del ejercicio del uso de su voz, Mistral expresa una agencia sobre su presencia pública complejizando su lectura. De igual manera abordo, por medio del análisis de algunos de sus textos en prosa, cómo se presenta la actitud hacia el sentido del oído en relación a la construcción nacional.

El segundo capítulo aborda la obra del cubano Nicolás Guillén, explorando algunos textos de su poesía escrita y algunas entregas sonoras que el mismo poeta hace. En el caso de Guillén analizo cómo se construye una *expectativa sonora* con respecto a categorías raciales, que se expresan en de qué forma se consume y exotiza su voz y su sonoridad en otras latitudes. Particularmente me centro en “adaptaciones” musicales que se han realizado de algunos de sus poemas, revisando así de qué manera se traslada la

sonoridad de la poesía de Guillén y cómo se le carga de un sentido racial particular. De igual forma abordo cómo la voz de Guillén es usada como una herramienta de validación por parte del régimen castrista en Cuba, prestando atención al uso que se le da a su poema “Tengo” y la respuesta a este que dan diferentes movimientos musicales en Cuba.

Mi tercer capítulo aborda la obra del argentino Néstor Perlongher por medio del casete que grabó para la colección Circe de la editorial Último Reino. En esta sección, analizo de qué manera se presentan temáticas y estéticas del barroco, el neobarroco y el neobarroso en la poética de Perlongher. Particularmente en el uso de elementos estilísticos como los silencios y la repetición. Me refiero de igual forma a cómo el poeta enfrenta los procesos de censura en dictadura y postdictadura en su poesía. En la última sección de este capítulo abordo cómo el poeta utiliza su voz como una herramienta para la reivindicación de luchas genérico-sexuales, relacionándolo con la idea de expectativas sonoras y la idea de la sexualidad y la performance.

Finalmente, mi cuarto capítulo aborda la poesía del puertorriqueño Pedro Pietri en cuanto un poeta en la diáspora. Me centro en su ya canónico poema “Puerto Rican Obituary” analizando cuatro entregas diferentes del mismo poema hechas por el autor. En ellas abordo la manera en que agencia una construcción de comunidad por medio de una poética, política y sonoridad del encuentro que se da en referencia a los espacios de enunciación y performance. Abordo de igual forma de qué manera la voz de Pietri, al insertarse dentro del contexto de los puertorriqueños en diáspora su voz se racializa en cuanto es parte de los movimientos sociales que tomaron parte de la década de los 70 en los Estados Unidos.

## ¿POR QUÉ EL SONIDO?

Ya gran parte de la justificación teórica está presente previamente en la descripción metodológica de esta investigación por lo cual no me quiero repetir en cuanto a las nociones fenomenológicas que abordan el porqué del sonido. Sin embargo, creo necesario hacer una breve nota sobre el rol que el sonido juega en la especificidad del discurso poético y por qué vale la pena hacer una investigación que se centre no sólo en las representaciones del sonido por medio del alfabeto fonético, sino también en cuanto su particularidad como evento y fenómeno.

No creo decir nada nuevo cuando traigo a la conversación el origen oral de muchos de los textos literarios que formaron el canon más tradicional de Occidente<sup>4</sup>. Mitos, leyendas, epopeyas, tragedias, cantares de gesta y un largo etcétera se encuentran en ese amplio grupo que es la “literatura oral”. Utilizo este término con todo el cuidado que corresponde frente a los reparos que Walter J. Ong ya expresó en su texto seminal *Orality and Literacy* (1982). De todos los géneros en cuestión son quizás los géneros épicos los que más conservaron su carácter oral hasta entrado ya el siglo XX en algunas partes del mundo<sup>5</sup>. De igual forma, en conjunto con la épica se desarrollaban otros géneros “menores” que también tienen una fuerte raigambre oral y popular como refraneros, cancioneros y romanceros. Esta investigación aborda el campo del sonido, y no el de la oralidad, pues veo la necesidad de entender que todo texto poético está

---

<sup>4</sup> Ver Nagy, Gregory. *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

<sup>5</sup> Ver Parry, Milman *The Making of the Homeric Verse*.

vinculado de alguna forma a estructuras y nociones sonora. Existen nociones de sonido en la poesía escrita cuando es leída en voz alta e incluso cuando no. La poesía oral no es el único género vinculado a la sonoridad.

La poesía moderna occidental se nutre de estos géneros para conformarse como género literario. Ya sea en sus formas más canónicas de la poesía lírica, adaptando estructuras versal y algunas temáticas, o la poesía experimental que en el contexto americano comienza con la modernidad y el modernismo. La poesía escrita tiene un origen oral es cierto, y en muchos casos ha estado ligada a las nociones de musicalidad y estructuras rítmicas que conllevan un valor sonoro en su construcción lingüística. Pero incluso cuando analizamos fenómenos como la poesía concreta brasileña que busca marcar la importancia de la construcción visual, siempre todo queda enmarcado en el uso de un alfabeto que al fin y al cabo representa sonidos.

La construcción literaria es una construcción sonora. Hablamos de cacofonías cuando de repente distraídamente repetimos adverbios terminados en *mente*. Pensamos en que nuestra prosa “suene bonita” y no que se vea, porque sabemos que este acceso al lenguaje que tenemos es un acceso sonoro. Incluso cuando pensamos más allá de la escritura, en la lectura un fenómeno que pareciera ser eminentemente visual de todas formas existe un sistema de enunciación sonora, lo que se conoce como subvocalización; es el hacer sonar (*sounding out*) las palabras que vamos leyendo en nuestra cabeza. La palabra tiene poca esperanza de vida fuera del sonido, hay pocos lugares para ella sin embargo es en esos lugares que por lo general centramos nuestros esfuerzos críticos y políticos.

Las campañas de educación de gobiernos y ONG's internacionales por lo general se centran en la difusión "del libro y la lectura". Los índices de consumo literario se reducen a cuántos libros alguien lee. Cada vez estas campañas se están quedando más atrás no sólo con respecto a la posibilidad de lectura no tradicional (blogs, foros de internet, portales web, libros electrónicos, pdf), pero también están ignorando absolutamente la posibilidad de que el fomento pueda ser a la literatura y no a la lectura. Creo que es importante entender la literatura como un fenómeno multimedial, que puede existir en múltiples y diferentes espacios, más allá de la letra impresa sobre el papel. Pero esto no sólo como un fenómeno de la época reciente sino algo que se arrastra por siglos y que me interesa abordar al analizar el sonido de poesía canónica.

Liberar a la literatura del libro nos permite entender el fenómeno más complejo que esta es. No sólo a nivel macropolítico de instituciones gubernamentales o internacionales, sino a nivel micropolítico de ver quien puede tener acceso y puede no sólo disfrutar de la literatura pero también analizarla y criticarla. El problema del medio es también un problema de acceso, de abrir el campo literario a otras sensibilidades, sensorialidades y corporalidades.

Trabajo con sonido también como una propuesta política que deriva de mi propia experiencia personal. Como un académico con discapacidades visuales, tengo un cuerpo que constantemente está siendo cuestionado en cuanto a su legalidad y ciudadanía. Al menos en el campo de estudios de poesía en América Latina, donde me he entrenado crítica y teóricamente, aspiro a abrir espacios para otras formas de abordar el fenómeno poético. Es un deseo personal el que me ha guiado a trabajar a contracorriente queriendo

plantear espacios para otras formas de saber y otras formas de abordar este objeto de estudio. Creo en la posibilidad de una literatura sin libros, de escuchar, oír y hacerse oír.

## **TRACK 1: EL SILENCIO, LA VOZ Y EL OIDO DE GABRIELA MISTRAL**

Estoy sentado en una vieja silla junto a una mesa, ambas de madera maciza. De esos muebles que ya no se encuentran con nombre de reyes o diplomáticos franceses. Todo en el salón parece venir desde el pasado: tomacorrientes de bronce, lámparas del tipo banqueras, unas máquinas de microfilm que acumulan polvo y en mis manos un caja de acrílico que en sus mejores tiempos había sido transparente; hoy en su ámbar translucido se esconde un cassette de cinta magnética de plástico negro. En su cubierta una etiqueta de papel blanco, se puede leer: “HPL-2 Gabriela Mistral. Side A / Recording Laboratory / Library of Congress Washington. DC / 20540”. Acompañando al viejo cassette un grupo de fotocopias de poemarios de Gabriela Mistral que funciona al mismo tiempo como “transcripción” (en el sentido más liberal de la palabra) y como índice y detalles de la grabación. En la mesa, el aluminio pulido de mi computador y mis audífonos contrastan con la vieja grabadora de cassettes que me han facilitado para escuchar las cintas. La División Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos parece haberse detenido en el tiempo, junto con muchas de las cosas que almacenan. Tiene ese espíritu de archivística tradicional y del acaparador: guardar por si alguna vez alguien lo llega a necesitar. Guardar, no difundir.

No voy a ocultar mi ansiedad al poner la cinta. Pienso que no tengo recuerdos de la voz de Gabriela Mistral. Por más que sé que murió mucho antes de que yo naciera, si tengo, por ejemplo, clara la voz de Neruda grabada en mi mente recitando su “puedo escribir los versos...”. Pero los “piececitos de niños / azulosos de frío”, o su

ronda “dame la mano y danzaremos...” en mi memoria no tienen su voz. Es más: ni siquiera puedo recordar haber oído su voz alguna vez. “Piececitos” la recuerdo en la voz de mi abuela que, compartiendo el desinterés nacional por leer entre líneas los poemas de Mistral, creo que tenía una copia del poema enmarcada en su comedor o su pieza; quizás como parte de sus recuerdos de profesora de escuela normal. El trabajo de Mistral y ella misma se circunscribe a la letra escrita y unas pocas fotografías, medios inmodificables en el tiempo. No existe una incorporación de la reproductibilidad técnica de su voz, su voz no es pública, no pertenece al patrimonio nacional.

Con ello en mente, en este capítulo abordo tanto la voz como el oído de Gabriela Mistral a partir de las grabaciones que ella realiza para la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en el año 1950 y de algunos de los recados que ella escribió para periódicos chilenos entre los años 1925 y 1932. Propongo comprender su ejercicio sonoro como una herramienta de liberación que busca conservar agencia sobre su producción poética, a nivel corporal, más allá de la oficialización de su imagen en el mercado escritural chileno. Sostengo además, que el poner nuestra atención como críticos en su producción sonora permite revelar espacios que cuestionan su lectura como una fuerza maternal o pedagógica de la nación, complejizando la construcción de su figura pública por medio de su voz. Planteo además que esta dicotomía que se genera entre su voz y la versión oficial de Mistral, se traduce en una relación geográfica que obliga a la distancia con respecto a Chile. De igual forma analizo cómo, al prestarle atención al oído, Mistral construye un mapa-memoria de Chile en el cual se sitúa ella misma como un espacio de silencio.



Gabriela Mistral siempre ha sido una figura pública compleja en el imaginario chileno: es la única escritora retratada en los billetes del país, fue el primer Premio Nobel de Literatura que obtuvo algún escritor latinoamericano y hasta el día de hoy sigue siendo la única mujer de la región que lo ha obtenido. Desde que en 1914 ganara el Concurso Literario de los Juegos Florales, organizados por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, su nombre empieza a ocupar espacios en el imaginario nacional como una voz poética que hay que tener en consideración. Como bien lo retrata Jaime Concha, en su *Gabriela Mistral*, la fascinación que crece de a poco por su escritura nunca se tradujo en su persona; incluso mientras trabajó para el gobierno como cónsul tuvo problemas cuando Ibáñez del Campo entra a la presidencia y decide acortarle el sueldo por no estar de acuerdo con sus opiniones. Pero fue el mismo Ibáñez quien luego en 1952 le intenta organizar un tour por ciudades del país para que conozcan a la ganadora del Premio Nobel.

Este amor-odio hacia Gabriela Mistral con el tiempo se ha traducido en un acto de limpieza; tanto la crítica más clásica, como los medios y el gobierno se han encargado de borrar cualquier área de la existencia de Mistral que pueda ser problemática o compleja<sup>6</sup>. A pesar de que son sus *Sonetos de la muerte* los que en 1914 la impulsan a la fama, hoy en día son sus poemas “infantiles” los que se recuerdan en el proceso de educación chileno. La mayoría del corpus que se difunde de ella es el que aparece en *Ternura* que de por sí se aleja de la temática que se puede seguir entre *Desolación*, *Lagar*

---

<sup>6</sup> La relación entre la poeta y el aparato del Estado ha sido explorado por Licia Fiol-Matta en su texto *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*.

y *Tala*. Habiendo crecido en Chile mis primeros encuentros con Mistral fueron sus rondas y canciones de cuna, aprendidos algunos de estos poemas de forma inocente en el preescolar. Incluso hasta llegar a mis estudios de literatura en una de las principales universidades del país no volví a saber de ella hasta tres años ya avanzado en la carrera. Cada cierto tiempo en el mundo literario chileno vuelve a surgir algún comentario en torno a ella; la última vez fue el regreso sobre si era lesbiana y como ya ha sido tradicional ha salido la vieja guardia de críticos no ha decir “eso no importa” sino a decir que no, que están tratando de ensuciar su nombre. Cabe, a modo de ilustración, destacar lo que sucedió en 2009 tras la publicación de las cartas entre Mistral y Doris Dana por parte de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile. En septiembre de ese año el periódico *El Mercurio*, reconocido por su conservadurismo, publica la reacción del crítico chileno Luis Vargas Saavedra:

Recientemente el feminismo en su rama sáfica ha hurgado en cuanta mujer pudiese ser incorporada a tal estandarte: eminente candidata, Gabriela Mistral. De modo que este libro que mucha gente deplora por inoportuno o irrespetuoso, era inminente, era inevitable. Más aun, acechado por la curiosidad chismosa y morbosa que prensa y reality-shows han fomentado en nosotros, basureando la cultura.

No hay que engañarse y pensar que esta relación era unilateral tampoco. Mistral, la gran maestra de Chile, como lo presenta Concha: “La Mistral no amaba ni amó nunca a Chile. Que se nos entienda bien: amó un país mítico que ella se forjó y, sobre todo, la tierra y su naturaleza –que valles, montañas, bestezuelas y pequeñas cosas de su suelo.”

(23-24) Lo que Concha reconoce en este pasaje lo abordaré a lo largo de este capítulo para ver cómo puede leerse y oírse este odio que el crítico asume en su propia escritura<sup>7</sup>. De una u otra forma creo que también existe una dicotomía en la forma en que Mistral se acerca a Chile en sus trabajos, especialmente cuando entramos en el mundo de lo no-humano. Otra gran parte de los críticos han reducido a Mistral y su obra a la dependencia absoluta del hombre justificando todo a partir del suicidio de Romelio Ureta, su supuesto romance juvenil, quien se convierte en una especie de musa particular para toda la obra creativa de ella<sup>8</sup>. Este ejercicio siempre se establece como el marco básico desde el cual nace su creación poética, como si para poder escribir ella necesitara de ese trauma que sería la pérdida de su apasionado amor. Cabe decir que esta mitología en torno a la inspiración creativa de Mistral está también ligada a la necesidad de una base para la construcción heteronormativa de la poeta.

Debido en parte a todo esto, la obra de Mistral no es una obra fácil de abordar por parte de un local de Chile. Hay tanta carga no sólo discursiva sino también política sobre su imagen que a veces hace dudar si vale la pena el esfuerzo. Las grabaciones que componen el primer subíndice de este capítulo, por ejemplo, pueden obtenerse sólo luego de haber conseguido permiso de la orden religiosa que hoy en día actúa como custodio de los derechos de autor de Gabriela Mistral. Esto a pesar de que la obra de Mistral, debido a la legislación chilena al momento de su muerte, debiese de ser de dominio público. La

---

<sup>7</sup> El argumento de Concha ya se encuentra insinuado en la crítica de Alone en *Gabriela Mistral* de 1946 y la de Roque Esteban Scarpa: *La desterrada de su patria* de 1977 ambas editadas por Nascimento. Concha es quizás el primero en poner énfasis en la noción de odio hacia la patria y hacer de esta una parte transcendental de su lectura.

<sup>8</sup> Ver los trabajos de Roque Esteban Scarpa, Hugo Montes o Ana María Cuneo.

burocracia propia de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos imposibilita hacer valer el acceso a esta producción cultural sin la carta de autorización firmada, la que al mismo tiempo es otorgada sólo previa donación monetaria a la institución y bajo promesa de “no menoscabar la honra” de la poeta.

La figura pública de Gabriela Mistral es compleja, su imagen, sus poemas, recados, cartas, memorias, secretarias, amigas, biografías e historias han pasado de mano en mano, han sido peleadas entre herederos, investigadores y un largo etcétera. El gobierno de Chile la ha hecho de una u otra forma parte de la imagen país, como el nombre Gabriela Mistral, poniéndola en el billete de cinco mil pesos, o abriendo uno de los centros culturales más grandes de Santiago el Centro Cultural Gabriela Mistral. Su nombre está en calles, colegios, fundaciones y una universidad. Hoy quiero detenerme un momento para abordar una aventura diferente. Darle cabida a Gabriela misma para que lea sus poesías, para que así, en un contacto físico entre la onda de su voz y mi oído pueda, quizás por un momento, escuchar más lo que ella dice, que lo que ha poblado el imaginario de Chile.

Presiono la tecla de *play* y los engranajes de esta vieja grabadora de cassettes empiezan a rodar, el murmullo mecánico me da el pie para concentrarme en esta cinta y su historia.

#### **DE LUZ Y OSCURIDAD: LA VOZ Y EL SILENCIO**

Es difícil encontrar la voz de Gabriela Mistral. Cuando el compositor canadiense R. Murray Schafer acuñó el término *schizophonia* no parecía tener en mente las fuerzas

históricas que no sólo separan a una voz de su fuente original, sino que también pueden generar espacios de silencio<sup>9</sup>. Una voz que se ve separada más allá que su fuente original, hasta el mismo punto donde la voz en sí desaparece, una sonoridad que se pierde ni siquiera con el paso del tiempo, sino con la aceptación de una identidad cómoda que no produce ruido. La voz de Gabriela está escondida en la historia oficial chilena, oculta por incómoda por no cumplir con el discurso que se espera de ella. Su voz, de tan altas expectativas, sufre el mismo destino que la poeta, cuando es enviada en constantes misiones diplomáticas en honor a su trabajo, pero también como un modo de no tener que lidiar con ella en la pequeña isla que es Chile en esa época.

Es el año 2015, y es el primer recuerdo que tengo de haber escuchado alguna vez la voz particular de Mistral. En sí mismo fue una actividad compleja; como si estuviese desenterrando a un muerto, hay que pasar por múltiples etapas antes de poder acceder a su voz en su faceta poética. Gabriela no leía su poesía, no participaba de innumerables lecturas poéticas, ni grandes recitales, ni conferencias. Es más frecuente encontrar uno que otro discurso o una participación pública, pero su voz en la poesía –como si se tratase de susurros íntimos– está escondida, oculta en el laberinto de pasillos y puertas absurdas que es la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Washington D.C. es la capital política de Estados Unidos, mientras se puede cuestionar cuál es su ciudad capital cultural, el distrito de Columbia tiene ese aire de burocracia y oficialidad que las capitales típicamente tienen. En su parte sur-este se encuentra el Capitolio, el edificio donde se

---

<sup>9</sup> El concepto de Murray Schafer (1997; 273) se refiere a la separación de un sonido con respecto a su contexto de emisión, ya sea espacial o temporal.

reúne el Congreso, y frente a él, el edificio neoclásico de la biblioteca de la misma institución.

Vamos hacia atrás: en 1946, inmediatamente después de recibir el premio Nobel, Mistral es reasignada, por el gobierno de Chile, como cónsul, esta vez en Los Ángeles, California. Quien fuera su compañía en el mundo diplomático al momento de recibir el premio, Efrain Szmulewicz, cónsul en Suecia, escribe sobre el periodo entre que recibe el premio y su siguiente asignación consular: “No fue a Chile porque el Gobierno no la llamó y nadie la invitó” (107). Gabriela pasó constantemente por diferentes países y asignaciones diplomáticas, en un esfuerzo que puede ser leído como de incomodidad: había que mantenerla afuera de Chile, incluso en el momento de obtener el premio más importante en el mundo literario. Ella como mujer, como poeta y como persona, era una incomodidad física y discursiva para el statu quo chileno. Para poder conservar la imagen de la maestra, la abnegada madre, que es el discurso oficial de Mistral en Chile, conviene que ella no esté presente en el país, negarle agencia sobre su la imagen que se entregaba de ella, silenciar su propia voz, negar su cuerpo, su sexualidad y su presencia.

En 1950, mientras todavía ejercía como cónsul en Estados Unidos, Gabriela Mistral viaja a Washington D.C. donde graba por primera vez su voz. Lo hace, no sólo fuera de su país, sino que para una institución gubernamental de otra nación. La invitación que recibe de parte de la Hispanic Foundation en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos rompe con el silencio que la misma autora había tomado como propio: Mistral tenía la política de no leer su poesía en público. Su opción de grabar es

importante no sólo por el hecho mismo de la grabación, sino por sus propias palabras cuando decide participar del proyecto que había iniciado esa institución:

This effort to liberate poetry from the limitations of the printed word must be comprehensively undertaken. Let us bear in mind that not all of us have this opportunity to pass through Washington. The best of our poets do not leave their Latin American homes.

Este esfuerzo de liberar a la poesía de las limitaciones que la palabra impresa debe ser tomada de una forma comprensiva. Tengamos en consideración que no todos nosotros tenemos esta oportunidad de pasar por Washington. Los mejores de nuestros poetas no dejan sus hogares latinoamericanos. (Library of Congress, v)

La participación de Gabriela en este proyecto no es simplemente una lectura en voz alta, es la evidencia clara de una forma de relacionarse con la poesía que va más allá de la escritura. Mistral establece una carga valórica en su idea de “liberar” que contradice, superficialmente, su propia decisión sobre la lectura de sus poemas; ¿Por qué negarse a la lectura pública si es un acto de liberación? Aquí entra en juego la segunda parte de esta referencia. Aunque en la introducción de la guía descriptiva del Archive of Hispanic Literature on Tape, el autor toma esta referencia como una invitación de Mistral a que el archivo fuese hacia los autores en sus territorios, si tomamos en consideración el contexto de producción de esta grabación podemos leer en

ella una crítica que va más allá de la posibilidad de acceder a esos autores. La invitación de Mistral parece estar ligada a esa palabra que marca la primera oración: “liberar”.

Parte del proceso de liberación física de su voz es el estar fuera. Como mencioné previamente, en un país donde su voz es una incomodidad en sí misma, el estar afuera se vuelve el espacio de refugio. Gabriela realiza esta grabación mientras los gobiernos radicales decaen con ejercicios como la Ley Maldita, que prohibió la existencia del Partido Comunista, y ya con ello la persecución política de figuras culturales como el propio Neruda, quien había sido reconocido ya por la poeta en su faceta de autor<sup>10</sup>. La existencia de Mistral en Chile era una existencia en oficialidad: sus cargos diplomáticos la llevaron de un lado a otro, alejándola de Chile. Así, la tensión entre ella y la nación se ve reflejada en el paralelo de la poesía y la palabra escrita. Su voz leyendo sus poemas, eso que el crítico y poeta estadounidense Charles Bernstein cataloga de “public tuning” o una “afinación pública” (6) del poema, es la afinación perfecta en la cual Gabriela busca ese espacio de libertad último, donde se va más allá del texto escrito, hacia una discursividad que supera lo humano<sup>11</sup>. Más adelante en este capítulo volveré sobre este tema en relación al “Pequeño mapa audible de Chile”.

Así, Mistral establece su propio cuerpo y oído en paralelo al “ejercicio poético y la situacionalidad” de su persona en diálogo con lo puesto por escrito. El poner escrito es

---

<sup>10</sup> En 1948 se promulga la Ley por la Defensa Permanente de la Democracia (Ley 8987), referida popularmente como la Ley Maldita. Ella buscaba anular la influencia y participación del Partido Comunista en instancias gubernamentales y sociales, prohibiendo la existencia del partido y borrando los registros de este. Con esto se derogan los cargos públicos que estaban siendo sostenidos por militantes del partido.

<sup>11</sup> “Public Tuning” o esta “Afinación pública” es un paralelo con respecto al ejercicio que el músico hace antes de interpretar una pieza. Para Bernstein la entrega oral del poema por parte del poeta implica un proceso de “afinación” en el cual la performance en voz alta se convierte en la versión estilizada del poema.



la oficialización para Mistral, el registro que a ella misma la estableció como un ícono oficial de Chile<sup>12</sup>. Esta imagen de una maestra rural, romántica y afectada por la pérdida del amor juvenil, ha sido puesta por escrito y lleva el sello patrio de la nación. Gabriela Mistral, la Premio Nacional de Literatura, no es la voz que se graba en Washington. No, es la que escribe rondas infantiles, infantilizada, acomodada y puesta por escrito; fijada en el ojo chileno para que no incomode a quienes han sido también promotores de su carrera, en este caso los gobiernos radicales y su énfasis en la educación.

El sonido de la estática me devuelve a la grabación de Mistral. Hoy la grabación de Mistral es parte del Archive of Hispanic Literature on Tape de la Hispanic Division en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en Washington D.C. Cuando Gabriela grabó con ellos el archivo no era aún archivo, la División era una fundación y Mistral era una de las ocho voces que se incorporaban a esta naciente colección empezada en 1943<sup>13</sup>. La creación del archivo es parte de los esfuerzos de quien actuaba como jefe asistente de la Hispanic Foundation en ese tiempo Francisco Aguilera. En un esfuerzo casi personal Aguilera se propone grabar las voces de escritores de habla hispana en cintas magnéticas. Mistral es la octava participante, segunda mujer que es grabada, pero primer Premio Nobel que participa de este proyecto, y por lo que el mismo Aguilera presenta en la introducción de la *Guía Descriptiva* quien impulsa la expansión de este archivo más allá de los límites de la biblioteca y comienza un viaje en busca de nuevas voces para grabar.

---

<sup>12</sup> Cfr. Fiol-Matta.

<sup>13</sup> Los otros escritores que componían ese primer momento del archivo eran: Andrés Eloy Blanco (Venezuela), Pablo de Rokha (Chile), Winett de Rokha (Chile), Eduardo Marquina (España), Pedro Salinas (España), Jaime Torres Bodet (México) y Juan Ramón Jiménez (España)

La voz de Gabriela queda plasmada en una cinta magnética de 7½ pulgadas por segundo de velocidad el 12 de Diciembre de 1950. Este formato es el que se populariza en 1950 como uno de los mejores formatos disponibles para grabaciones caseras, lo que sitúa la grabación, desde sus inicios, como un esfuerzo amateur por conservar la voz de Gabriela. El original cuenta con 60 minutos de la voz de Mistral, pero su poesía son los últimos 32 minutos de la cinta, la otra casi media hora parece ser una conversación con quien actuaba como jefe asistente de la Hispanic Division. Esta conversación no es accesible para el público, ni para investigación. Según las notas que acompañan el índice y las transcripciones de las cintas, el carácter personal de la conversación y una solicitud expresa de la misma autora hacen que esta sección de la grabación no esté accesible al público, a pesar de reconocer su existencia tanto en el catálogo general de la Biblioteca del Congreso, como en el propio índice de la cinta que conservan en la División Hispánica de la misma institución.

Así, estoy limitado a escuchar a Gabriela en su versión de sus poemas. La única representación que ella permitirá de su propia voz es la que la poesía traiga, y no su conversación privada. La grabación está compuesta de dieciocho poemas, divididos en los dos lados de un casete que se va quedando obsoleto con el tiempo. No hay registro de quien realizó la selección pero tiendo a pensar que fue Gabriela quien decidió qué leer. El catastro final incluye trabajos de sus libros *Ternura* (1924), *Lagar* (1954) y *Tala* (1938) dejando fuera los trabajos de *Desolación* (1922). El índice de la selección es el siguiente:

De Ternura:

“Meciendo”, “Apegado a mí”, “Dormida”, “Canción quechua”, “Sueño grande”, “Arrullo patagón”, “Ronda de la ceiba ecuatoriana”, “Ronda de segadores”, “Encargos”, “Miedo”, “Bendiciones – 1”, “El hijo”, “La cajita de Olinalá”, “La manca” y “La casa”.

De Lagar:

“Una palabra”

De Tala:

“País de ausencia” y “Recado a Lolita Arriaga en México”

Los poemas de *Ternura* seleccionados no son los que comparte con el primer poemario de Mistral. *Desolación* queda fuera de esta muestra sónica que ella decide hacer, marcando así una distancia con respecto al sujeto escritural de ese poemario. Me empeño en leer la acción de Mistral como la construcción de una subjetividad sonora particular. La mediación con la cual se realiza la selección de poemas nos entrega una imagen de Mistral que, aunque se centra en las canciones de cuna y las secciones “infantiles” de sus poemarios, se desdoblan y tuercen en una existencia aural que las resignifica.

Al encontrarme por primera vez con la voz de Gabriela me sorprende escuchar el título del poema que es elegido para dar inicio a esta: “Meciendo”. El poema en sí tiene una carga sonora importante ya desde su título; la dicotomía entre el canto para dormir a un niño y el silencio que el dormir mismo plantea. Es uno de los primeros poemas de Mistral de los cuales hice un análisis exhaustivo. Ahora, en la voz de Mistral cobra un nuevo sentido y su performance me entrega claves para nuevas escuchas. Mistral separa cada estrofa en dos hemistiquios, cada uno de ellos compuestos por un verso largo y un

verso corto. A primera escucha, no existe pausa entre el verso largo y el verso corto de cada hemistiquio, rompiendo con ello una posibilidad de análisis en torno al quiebre entre el movimiento de ida y de regreso que sugiere este formato escritural.

La canción de cuna, o el arrullo, es parte central de la construcción de *Ternura*, publicado en 1924. Ha sido uno de los ejes bajo los cuales se ha reducido la poesía de Mistral a la categoría de “infantil”, ligada a lo maternal y al mismo tiempo a una forma no problemática. “Meciendo” puede leerse fácilmente así con el paralelo que se hace entre la naturaleza y la madre, la madre y lo divino y una serie de paralelos que se repiten en la estructura del mecer como un movimiento de ida y vuelta. Este movimiento, el mecer de la cuna o el movimiento de los brazos de la madre se ve repetido en la estructura de un verso largo octosílabo y un verso corto pentasilábico. Sin embargo, Mistral lee sus versos en esta construcción que los convierte en dos versos alejandrinos, rompiendo la conexión con el verso popular de arte menor. La construcción de alejandrinos no es un ejercicio meramente estilístico, pues en sí enmarca el poema en una tradición histórica diferente. La canción de cuna se transforma en un modelo de lo que se considera “culto” en la tradición lírica hispánica y con eso genera una dualidad en su lectura. Gabriela posiciona su canción de cuna en ambos mundos, por medio de su performance, haciendo nuevamente con ello un espacio ambiguo, dando libertad a la estructura poética.

Aunque esta entrega puede entenderse en alejandrinos, porque tradicionalmente la división entre versos se marca por un ejercicio de pausa, si existe una diferenciación

entre las dos partes que componen el verso. Aquí me valgo de la tecnología para ayudarme a “ver” lo que escucho:

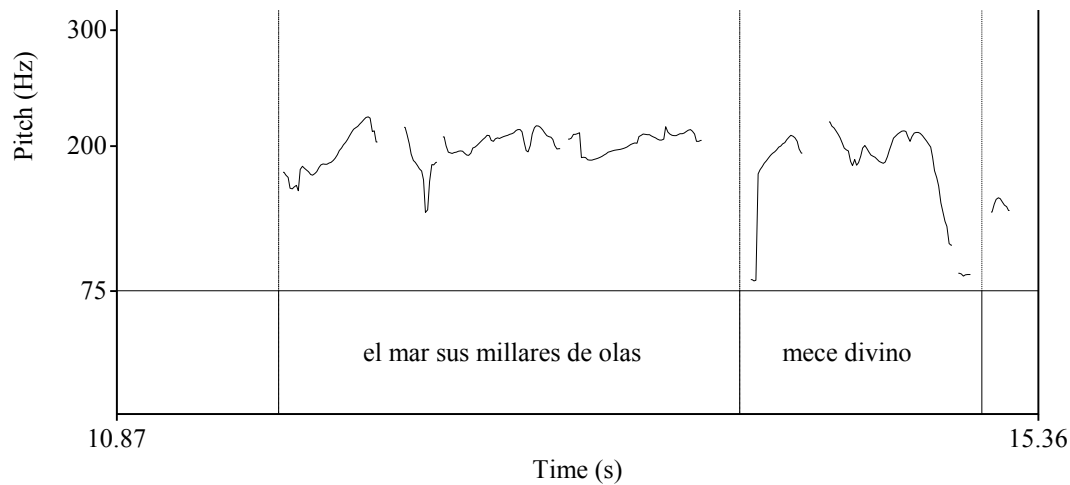


Fig1: Curva de tono de los primeros dos versos.

La diferencia de tono promedio entre los dos componentes del verso en cuestión son aproximadamente veinte Hertz, lo que lleva a que el segundo verso se marque en un descenso del tono, pasando desde un dominante Sol sostenido a un Fa. Esta distinción nos demuestra que aun deshaciéndose de la pausa entre las dos estructuras, todavía un ejercicio de separación, que en este caso se traduce en un cambio en el tono, y para uno como oyente lo grave de la segunda se logra traducir en un dejo de tristeza cada vez que se menciona al niño. Incluso, en el último verso, que hace la referencia a la figura del padre, la voz baja aún más de tono hasta un Re sostenido, propiciando así la lectura de la ausencia.

Al final de este primer verso queda dando vueltas un pequeño sonido. Es casi imperceptible un pequeño quejido que posiciona de manera especial la voz de Gabriela en torno a este poema. Mientras es fácil escucharla hacer cortes para tomar aire, el movimiento de sus labios antes de comenzar una oración, sólo aquí se puede escuchar este sonido que tiene una mezcla de letras emes, y que como queja resuena en la aliteración que se repite en esta estrofa: “mares”, “millares”, “amantes”, “mece”, “mezo” y “mi niño”. Esta pequeña queja nos devuelve sobre el final del poema, cuando la aliteración pasa desde el murmullo de la eme que se repite al arrastre de la ese en “sintiendo”, “su”, “sombra”. Su voz se enlentece aquí como si arrastrara las sílabas y termina el poema bajando aún más el tono como ya mencioné. La voz de Mistral juega así como si fuese un nocturno; va desde el murmullo tranquilo y de quietud que una canción de cuna debiese de tener (a pesar de no usar el ritmo tradicional de la canción de cuna) hacia la oscuridad de la noche, mientras su voz pierde el brillo de las notas más agudas. La oscuridad que se apodera del último verso, se condice con el texto mismo, con la aparición del padre y su ausencia, lo que era canto muta en tacto: “su mano en la sombra” es una sensación y no ya parte del murmullo, casi como una amenaza.

La figura del padre y su corporalidad se ve reflejado en la intensidad de la entrega pues, a pesar del aumento de volumen en las palabras de rima asonante de cada verso: “divino”, “mi niño”, “los trigos”, “mi niño”, “sin ruido” y “mi niño”, en la última estrofa es la “mano” del padre la que recibe un énfasis importante en el volumen:

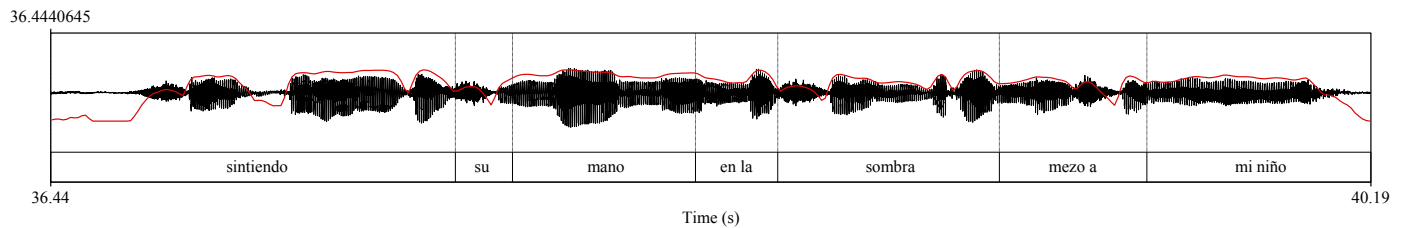


Fig 2: Oscilograma y curva de intensidad de los últimos dos versos

Así la voz de Gabriela me va abriendo caminos por su poesía, me permite oír lo que no puedo leer en su texto. Acentúa las palabras que participan de la rima asonante, dando mayor énfasis en su construcción de verso largo, provocando así un ritmo particular a su lectura, que se repite incluso en sus discursos. Pienso en las primeras palabras de *Una charlita apurada* grabada en Enero de 1938 en Montevideo, disponible en <https://soundcloud.com/james-staig/una-charlita-apurada>. Este ritmo, que ahora me suena tan propio de Gabriela, se rompe sólo en esta acentuación extraordinaria del cuerpo del padre. Es esa mano la que violenta la particularidad de la voz, disruptiva, pero que además se aleja del cuerpo de la voz que hasta el momento siempre estaba “oyendo” mares y vientos, ahora sale de su gesto corporal, físico, y se vuelca sobre este ejercicio de sensación un tanto ambiguo, sin saber si es tacto o presentimiento, pero que de alguna forma tiene una marca de ausencia que es el padre.

Así, la voz de Mistral que para mí es tan presente luego de escuchar las grabaciones por horas, se muestra una voz incómoda. Gabriela altera lo que serán sus poemas de infancia y escuela, donde ella es la gran madre y maestra, donde todos somos hijos de ella y de igual forma la nación chilena la encuentra en su forma cómoda y que no

cuesta lidiar. La mujer compleja que en verdad es queda oculta en lo puesto por escrito, pero reluce en voz única y olvidada. Para muestra, sólo la materialidad propia de su voz como onda sonora ya nos deja entrever complicaciones. El tono de su voz se maneja en un promedio de 182 Hertz, teniendo puntos que casi llegan a 140 Hertz. En el marco de apreciación social sobre voces ya este rango promedio está dentro de lo que se considera género ambiguo, y los 140 Hertz que alcanza en momentos, como el verso final de “Meciendo”, cabe dentro de la categoría de apreciación “masculina”<sup>14</sup>.

Así, apago por un momento la voz de Mistral que ahora resuena en mi cabeza y que dudo pueda olvidar. Gabriela juega con la ambigüedad y la ausencia; su silencio autoimpuesto no es más que una señal de agencia sobre su propia voz, que sabe problemática en todo sentido. La agencia que ella ejerce sobre su poesía es la imagen misma de la libertad que ella promovía para los poetas, la posibilidad de darle una vida única a la obra por medio de su propio aliento. Se reduce su ausencia en el imaginario chileno, y me sumo como uno de sus puntos de resonancia. Dejo por ahora su voz descansar para ir en busca de su propio oído.

#### **MAPAS DE MEMORIA: EL RECORRIDO NACIONAL**

Estar fuera de tu país te lleva, una y otra vez, a recordar sus geografías: humana, física, política, climática, emotiva y un largo etcétera. Cuando me mude desde Chile a Estados Unidos, hice mía una nostalgia dura por la Cordillera de los Andes. Lo

---

<sup>14</sup> Estos valores han sido explorados por Gelfer et al. (2000) La propuesta tiene que ver con la percepción lingüística hacia el lenguaje y la percepción de masculinidad y femeneidad con respecto a ciertas variaciones tonales. El estudio explora como el cambio tonal afecta la percepción de sujetos transgéneros como “mujer” o “hombre”. Aunque se enfoca en el caso transgénero los parámetros de percepción sobre el binomio “hombre”/“mujer” funcionan como parámetros generales sobre la expectativa sonora de género.



imponente de su imagen como parte del día a día de cualquier chileno no sólo se vuelve un referente de geolocalización, sino una compañera constante desde donde parece venir el rugido telúrico que anunció el terremoto en Febrero de 2012. Las montañas cumplen esos roles, como si fuesen una sombra permanente en la vida del habitante de Chile. No se mueven sino con uno y su ausencia te descoloca, abre un frente donde uno se vuelve vulnerable, una brecha en la muralla de aislante que ha permitido que nuestra angosta y larga isla de Chile siga estando aislada.

Quizás Mistral no compartía mi ansia de cordillera y refugio, pero en sus “Recados”, publicados constantemente en el periódico *El Mercurio* ella volvía una y otra vez a visitar su Chile desde la distancia, sacando a colación pequeñas viñetas de información, como quien hojea un álbum de fotos que el tiempo ha decolorado y hecho menos nítidas. Su recorrido por el país, desde su exilio permanente a partir de 1922, se centra principalmente en su gente; personajes especialmente de la literatura y el arte, grandes nombres que pasan por sus manos como una forma de construir ese espacio imaginario, ese lugar de anhelo en que la nostalgia hace emerger una geografía a imagen de la recordada pero distorsionada por el tiempo y por el espacio. En estos momentos que reconstruyen el Chile de Mistral se abren espacios que están cargados de la particularidad mistraliana, como un nuevo Chile que responde a su mirada expuesta en su *Poema de Chile* (1967) y otros títulos.

En “Pequeño mapa audible de Chile” (1931) Mistral busca reconstruir no sólo una mirada particular de su tierra sino también la experiencia propia del escuchar<sup>15</sup>. Este texto es uno de los textos en prosa que Gabriela Mistral publicó en Chile durante su estadía en el extranjero. Bajo el nombre de *Recados* se agruparon estas breves notas que aparecieron en medios periodísticos, en las cuales Mistral aborda diferentes escenas, personajes y momentos de Chile, a la usanza de las postales urabanas decimonónicas. En este *recado* se reconoce la particularidad nostálgica de su empresa, el mapa no es un mapa sonoro, objetivo, de producción, sino por el contrario; un mapa “audible” que pone el énfasis en lo que se puede escuchar, en la experiencia del sujeto receptor. El oído de Mistral se convierte en memoria, donde los ecos de la longitud nacional vuelven a sonar y con ello configuran una geografía más allá de la humana, una geografía sonora que usa a la poeta como una cámara de resonancia. La noción de “pequeño” que establece en el título pareciera estar más cercana a la idea de privado, o personal, más que a su real extensión. Mistral Reconoce las limitaciones de su proyecto, y pone la esperanza en la tecnología radial:

Se nos ocurre que la “radio” podría darla y no otra, un ensayo de “mapa audible” de un país [...] el mapa de las resonancias que volviese una tierra “escuchable”.

[...] sin tocar las facciones del suelo, colinas y ciudades, posando

angelicalmente los palpos de la "radio" sobre la atmósfera brasileña o

---

<sup>15</sup> En 1957 se publican un conjunto de los textos en prosa de Mistral publicados en periódicos chilenos. La selección fue hecha por Alfonso M. Escudero, O.S.A. y publicada por Editorial del Pacífico bajo el título: *Recados: Contando a Chile*.

china, se nos entregará verídico como una máscara, impalpable y efectivo,  
el doble sonoro, el cuerpo sinfónico de una raza que trabaja, padece y  
batalla (Mistral 139)

Este texto se escribe en la década de 1930, época en la cual se da el auge de la radiodifusión en Chile. Luego de que en 1922 se llevara a cabo la primera transmisión radial en el territorio chileno gran parte de la década del veinte se dedicó a la configuración del marco legal de la primera emisora nacional y la ley de estaciones radiales de Chile. Sin embargo, fue durante los años treinta que la radio empezó a expandirse como fenómeno a lo largo del país, gracias en parte a la iniciativa e inversión de privados. Durante esta década surgen emisoras radiales históricas que se mantienen hasta el día de hoy como es el caso de Radio Agricultura y Radio Cooperativa Vitalicia (actual cooperativa). Es en este contexto que Mistral enfrenta estas nuevas perspectivas que ofrece la tecnología.

La división entre el sujeto y la tecnología en Mistral se convierte en la posibilidad de aprensión de una geografía. Como Walter Benjamin, la poeta pone sus esperanzas en los misterios de la radio y sus ondas invisibles que surcan el aire, sin tocar lo físico, y nos podrán entregar el “doble sonoro” de una realidad nacional. Esa “otra” que menciona en la cita, no es sino la misma poeta, en su rol constante de extranjera. Su mapa audible, pequeño, privado, no tiene la intención ni la fuerza de lo que la radio puede hacer; no busca hacer a su país escuchable sino que recorrer, en silencio, los ecos de una memoria personal, pero sin contacto, tomando en cuenta esa imposibilidad de regreso, esa existencia espectral de un Chile de recuerdos. Su ejercicio no es la descripción del

*soundscape* de Chile, sino la construcción de un *soundstage*<sup>16</sup> (escenificación sonora). Así, delimita espacios, tiempos y distancias entre los recuerdos sonoros, una sonolocalización que la sitúa en los diferentes aquí y ahora que busca representar luego en su escritura. Mistral ordena sus recuerdos y sonidos, los posiciona y sitúa, los ordena, condiciona y los entrega, en una mirada que, a pesar de la nostalgia, parece de todos modos guardar la distancia. Como funciona en ciertos animales la sonolocalización de Mistral sólo puede hacerse desde la distancia, nunca desde cerca y se requiere del eco de la propia voz para poder encontrar esos espacios que finalmente son creados y percibidos por el mismo sujeto. La voz que crea y el oído que recibe se encuentran en un mismo espacio.

Ya en el primer párrafo luego de la conclusión Mistral revela el funcionamiento de su obra de memoria: “El país, para este como para otros menesteres, resulta arduo de recorrer y de *atrapar*” (139 énfasis propio). La voz extranjera con la cual se identifica la autora se encuentra en esta intención de poder abarcar una totalidad y dominar, un atrapar ese país de la memoria, que nunca ha sido suficientemente suyo. En su descripción no hay un posesivo sino un deseo de apropiación; la captura, en su doble sentido: dominio pero también la fotografía, la estática, que se opone al movimiento dinámico del sonido. La dificultad de hacerse con este país imaginado se resuelve en un ejercicio de lo no humano, tanto desde la perspectiva del oyente y la de lo percibido.

---

<sup>16</sup> El término *Soundscape* en español ha sido traducido como paisaje sonoro en los estudios de sonido. De igual forma, el concepto de *Soundstage* se ha tendido a utilizar como escenificación sonora. En ambos casos he decidido conservar el original en Inglés pues considero que la traducción al español se centra en concesiones visuales (paisajes, escenario), y no acarrear la doble significación de sustantivo y verbo que –stage y –scape encierran en el inglés original.

Existe una relación especial que vincula lo humano con lo animal, como lo propone el crítico de arte John Berger “Animals have always been central to the process by which men form an image of themselves . . . The first metaphor was animal . . . the essential relation between men and animal was metaphoric.”(1042). Desde la producción artística y literaria, hasta las producciones culturales de comidas y vestimentas se nutren del mundo animal. Esta relación genera una tensión que se traduce en la noción de que “‘the animal’ is both within us, as part of our enduring biological heritage as human beings, and also by definition, outside and beyond human society” (Willis 9). En este contexto del animal metafórico, que es al mismo tiempo imagen y límite de nuestra humanidad que Mistral construye una segunda forma en su viaje sonoro.

Mistral parte su ejercicio de escucha en el mundo animal, no prestándole atención a este, sino personificando y describiendo su labor en términos animales: “Hay que escuchar como el venado: con oreja no sólo abierta, sino tendida en tubo captador” (139). El mundo nacional del Chile mistraliano se compone en esta dicotomía con respecto a lo natural: mientras el país se describe como una “caja de sonidos”, un sistema cerrado, la oreja de quien oye debe de encontrarse abierta, en un gesto de rendición; tendida, apoyada en el suelo en una posición de entrega, pero al mismo tiempo de vulnerabilidad. He ahí la recuperación del animal, el venado, que resuena en el ciervo que guía los pasos de la poeta en compañía de un niño indígena en ese otro recorrido que ella hace por la geografía histórica, humana y sentimental de la nación en su *Poema de Chile*.

Pero el venado también es el emblema escogido por Mistral para la representación de lo nacional en otro de sus recados titulado “Menos cóndor y más huemul”, publicado

también en el periódico *El Mercurio* de Santiago en 1925, seis años antes de su mapa audible. Mistral en esta breve nota reflexiona en torno al escudo nacional de Chile y su construcción dicotómica en la figura de dos animales heráldicos: el cóndor y el huemul. Refiriéndose al constante rescate que la historia y educación chilena han hecho del cóndor, Mistral busca la perfección sutil del ciervo por sobre la majestuosidad carroñera del cóndor. “El huemul es una bestezuela sensible y menuda; tiene parentesco con la gacela, lo cual es estar emparentado con lo perfecto. Su fuerza está en su agilidad. Lo defiende la finura de sus sentidos: el oído delicado, el ojo de agua atenta, el olfato agudo. El, como los ciervos, se salva a menudo sin combate” (14-15).

Es la sensibilidad del huemul y su fragilidad lo que conecta la voz poética con el animal. Se produce un contacto, un paralelo que se repite en lo que será uno de sus poemas más reconocidos “La extranjera”, publicado en *Tala* en 1938: “pero siempre será como si llega, / hablando lengua que jadea y gime/ y que le entienden sólo bestezuelas” (Antología de poesía y prosa, 105). La lengua de Mistral, una lengua externa, que debe salir de lo nacional y vivir en el mundo de la memoria, el mundo del silencio donde la vibración sonora no puede volver a ocurrir, es también una lengua que la une con el reino animal del ciervo, como la representación de un gesto de afecto. Mistral es el ciervo, el huemul, el venado, lo sensible que se defiende en el alejarse o escapar. La oreja de Mistral se tiende, como la del ciervo, en contraste del ojo del cóndor que busca presa, se tiende para prestar atención, para entenderse como un sujeto en escape, para alejarse, no para controlar desde la altura, sino con la atención puesta en el aquí y el ahora reconocer que ningún lugar es su lugar si no se puede sentir en seguridad. Mistral se reconoce en lo

interno de su oído, aquel que escucha para defenderse, en oposición al cazador que usa la vista como principal arma de búsqueda.

La misma inseguridad que la lleva a pensar en esta imagen espectral que es la radio, que le permite volver “sin tocar las facciones”, en una realidad paralela, en lo que ella reconoce “verídico como una máscara”. No hay verdad, ni encuentro ni contacto, Mistral, como el ciervo, escucha mientras se aleja, mientras establece distancia. Su escucha construye la imagen más realista que puede sin ser real, pero escucha y no habla, guarda silencio para prestar atención, para poder detectar la amenaza, cualquier esta sea. Este paralelo entre lo humano de la voz poética y el animal tiene una contraparte que es la del territorio, una geografía de objetos y de cosas. Cuando Mistral comienza su recorrido es fácil notar como a pesar de que el tiempo se configura en una condición de pertenencia “nuestro día”. Es el tiempo de este recorrido imaginario, no lo acompaña un espacio propio. El objeto se vuelve el productor del sonido, como una orquesta compuesta de golpes y quiebres:

En la región Norte (pampa salitrera –costra cuprífera y de platas y oros–)  
resuenan barretas, picos y palas, en un infierno rítmico; se descascara a  
golpe brutal y numérico, o se dinamita, el llamado desierto de la Sal. En  
las pausas de silencio se oyen máquinas molidoras de la pasta salvaje  
llamada “caliche”; piedra y sal, ganga y polvo. (139)

El sonido, que buscaba ser “el cuerpo sinfónico de una raza...” se convierte en la voz de los objetos, de las herramientas de trabajo. El terreno se vuelve agente en ese “se descascara” o “se dinamita”, sin que haya un sujeto de por medio, sin que los hombres puedan intervenir en cómo se percibe el sonido. El silencio, que debiese ser el espacio mistraliano donde ocultarse donde prestar atención, llenan su potencialidad de sonido con el murmullo constante de la máquina. Así, lo no-humano se establece como el único espacio de entrada posible, una ventana hacia un espacio seguro, pero que aun así nos habla del daño y el dolor. El oído de Mistral presta atención a esos sonidos de golpe y desgarró, el aquí y el ahora de la percepción sonora sólo puede encontrar las cosas y el espacio pues “el desierto de la Sal amasó y remató al hombre chileno”. El ser humano, en los sonidos mistralianos, está así constituidos en contraste con un paisaje que lo ha vencido y lo ha dejado en el pasado.

La puerta de entrada a este recorrido mistraliano, el norte minero en Chile, nos abre un mundo en que se conjuga el terreno, lo animal y el objeto como un componente importante de una memoria histórico-sentimental. El ser humano se construye en la ausencia, en su destierro por parte de la máquina, un hacer artificial que el trabajo ha provocado: “Cuentistas y poetas cuando quieren decir al hombre nuestro, no lo hacen sino marino o minero, y dicen así sus dos forjas naturales” (140). El concepto de lo “natural” se pone en entredicho combinando el mar y la mina, donde ya sabemos que sólo la máquina suena. Esa nueva “naturaleza” que cuestiona Mistral no afecta ni modifica al hombre: lo forja, como una herramienta más que es golpeada incesantemente contra la geografía de este norte duro.



La ausencia aquí del territorio del valle de Coquimbo es decidor del proceso de recuerdo que lleva a cabo la voz. A pesar de ser el lugar donde nace y crece Gabriela Mistral, el valle de Coquimbo es simplemente mencionado como una extensión de este norte minero que forja al hombre en medida de su trabajo físico, de su agotamiento y de su espectralización en pos de esta nueva corriente de lo mecánico relacionado con la explotación de recursos. La conciencia ecológica, que lleva a Mistral a establecer este paralelo entre el sujeto poético y el ciervo, la lleva a reconocer la fuerza que tiene el ejercicio del trabajo de explotación: “en la montaña un poco mágica de Andacollo, el oro va por arroyos y regatos, en pepitas de mostaza o arroz. Esta agua milagrosas que nacen al pie de un templo indígena, mantenían antes a grupos de naturales que no querían violentarlas por no extinguirlas” (140). Con esto el ejercicio de explotación se vuelve una doble amenaza, tanto para el hombre que no logra emitir sonido por sobre las herramientas y las máquinas, como para la naturaleza que está siendo violentada por la explotación en sí misma, por la amenaza de extinción. La mención del mundo indígena, que también es un motivo recurrente en la poesía de Mistral, juega también con esta posición de lo sutil, lo cuidadoso y al mismo tiempo el silencio. La no violencia del huemul se repite en estos grupos, que se vinculan a lo natural como la voz poética con el ciervo.

Las dinámicas que Mistral establece entre el humano, la naturaleza y la máquina vuelven una y otra vez sobre la sensación del silencio “Trazado con el estruendo de los picos [...] el jadeo del hombre” (140). La voz humana es jadeo, oculto audible solo como un componente de la sinfonía tecnológica de la actividad extractiva. De igual forma

cuando recorre el puerto de Valparaíso los gritos se entremezclan con la actividad portuaria. No hay un sujeto en su ejercicio sino pareciera ser que es un sonido ambiente, donde no existen personalidades ni seres humanos, sino entidades que se forman en relación a su trabajo. Nuevamente es el mar, que vuelve una y otra vez sobre la costa, lo que forja a esta entidad homogeneizándola en base a golpes y agresión: “mar violento y voluntarioso [...] excita y espolea con yodos y sales” (141).

El mar y la montaña minera se marcan como espacios de transformación que modifican al hombre, que crean una nueva especie humano dependiente del efecto que ejerce el trabajo sobre ellos. Puertos y minas son figuras tecnológicas donde la máquina se ha insertado en la sonoridad de estos espacios, y la palabra de los sujetos que habitan estos espacios se convierte en un grito que se queda oculto, trazado, en el ruido producido por todo esto. Esto se ve claramente cuando Mistral permite que su oreja se tienda sobre el valle central: “Las resonancias han mudado desde el desierto hasta aquí; los sonidos se *humanizan* y se ablandan sobre el suelo de pulpa y el aire de poca ráfaga. *El mar y la montaña*, grandes agitados, se hallan distantes” (141). La humanización de los sonidos tiene una perspectiva también de género: mientras en el puerto y la mina era la voz de los hombres la que se podía suponer oculta entre los ruidos del trabajo, el valle central se presenta como “clima de matriz de tierra o de mujer” (141).

La maquinaria aquí convive en el “arado romano” y su fuerza humana, el trabajo se entiende como una extensión del ser humano, que arrastra la máquina para arar la tierra. Sin embargo, existe también el temor de la cercanía de esa maquinaria y que se pierda la sonoridad de la palabra humana: “lo más frecuente va siendo la maquinaria

agrícola luciente y rápida que pasa con un chischás de banda de langostas o con pequeño estruendo de aceros musicales, echando ascuas a lado y lado del campo” (142). El interés y el aprecio particular por esta zona se reúnen en la posibilidad del encuentro entre los sujetos pero también en la diversidad de las voces:

La oreja se da cuenta de que aquí las voces del “homo” y la “fémina” son diversas como dos continentes y dos órdenes. El hombre grita a lo hondero, con pedrusco lanzado; la mujer silba o modosea a lo codorniz y a lo tórtola, ya sea que cante o que sólo diga: es el habla sudamericana la más dulce de este mundo, el más tierno acento hablado por hijo de hombre. (142)

Existen dinámicas entre la modernización, roles de género y una poética ecológica que Mistral construye a partir de su memoria sonora. Las mujeres, al igual que la voz poética, guardan ese ejercicio no de frontalidad sino de sutileza vinculada al mundo animal. El huemul se vuelve a repetir en la tórtola y la codorniz, en el modoseo y el canto. Mistral utiliza este sustantivo del “modoseo” un arcaísmo que refiere al modo de actuar, pero también a esta dualidad que ejerce el sonido de las aves, que puede ser canto como puede ser un llamado al otro. Hay un lenguaje que es el de la sutileza y la sentimentalidad que una y otra vez vuelve sobre la imagen de la mujer en el texto de Mistral, que tiene algo también de ocultamiento, de silencio en el mismo ejercicio de hablar. La maquinaria moderna se contrapone con el ejercicio del habla y, como el mar

que no para de moverse, va desde el norte de Chile hacia el sur, opacando el sonido de las voces humanas con el “estruendo” del quebrar rocas, el movimiento del puerto y el “chischás” de las maquinas cosechadoras.

Finalmente, en este viaje sonoro por la memoria mistraliana, damos un giro que demarca fuertemente la sono-localización de la voz. Por primera vez nos situamos en primera persona: “Ahora ya rematamos el viaje. La Patagonia estará muy lejos, pero la retenemos contra Geografía y destino y debemos decirla” (142). La voz por primera vez se reconoce en la acción de decir, en el emitir un sonido, abandonando la sinécdoque de “la oreja” que hasta ahora era lanzada por el territorio nacional. Desde la materialidad de un trozo de cuerpo que captura y reconoce pasamos por primera vez a una identificación, una particularidad subjetiva en la cual se pone en juego por primera vez la identidad de la voz que nos ha acompañado en este recorrido. No es casual que la voz de Mistral nutra la geografía patagónica con imágenes del silencio, conectando de esta manera su voz poética con un ejercicio sonoro tan poco tradicional.

Ya Jaime Concha en su *Gabriela Mistral* de 1987 planteaba el sufrimiento como uno de los ejes centrales sobre los cuales leer o abordar la obra poética de Mistral. Pero el ver su producción ensayística nos permite cuestionar la construcción de esta sentimentalidad sufriente hacia una idea del volcarse sobre sí mismo. El silencio en Mistral es paralelo al silencio del animal, una faceta sensible pre-lógica, que busca la calma intermitente entre la sonoridad de una modernización apremiante. Ante el sonido de la máquina y el hombre ella encuentra el silencio de la naturaleza como lugar de existencia. El ruido que los vientos y los mares producen en la Patagonia crean una

dualidad que atrapa por primera vez la voz de la poeta: “Yo me gocé y me padecí las praderas patagónicas en el sosiego natural de la nieve y en la tragedia inútil de los vientos, y las tengo por una patria doble y contradictoria de dulzura y desolación” (143). Aquí el país se hace patria, un espacio donde identificarse, donde el silencio es tan tremendo que forja al ser humano a su usanza. Aunque ya nos había advertido Mistral “la oreja se suelta ahora de la costa, porque el oído como el ojo, cambia con gusto de pasto y más le place seguir que quedarse” (142), acá la poeta en su totalidad, no sólo en esa porción de su cuerpo que ha hecho el resto del recorrido por su memoria, se detiene para quedarse. Poeta, animal y tierra se encuentran una vez más para describir un lugar de pertenencia que se presenta en corporalidades que se hacen una sola, múltiples partes de esa única corporalidad. La crítica chilena Raquel Olea explica esta misma pulsión con respecto al poemario *Locas mujeres*:

La sujeto de *Locas mujeres* enuncia reiterada, e insistente el acto de silenciar(se), de alejar(se), de olvidar(se), de abandonar(se), de desprender(se) radicalmente de lo que tuvo; la intensidad, la reiteración de ciertas imágenes los puntos de fuga en el lenguaje constituyen a la sujeto y su verdad en el apartamiento de otras o de otros, de entrega a su soledad, de estar en sí misma, sola con su cuerpo, su sombra y su alma. (166)

## **TRACK 2: EL REPIQUE BRONCO EN LA VOZ DE NICOLÁS GUILLÉN**

Nuevamente me encuentro en la Biblioteca del Congreso, los mismos estantes, los mismos muebles. Para este caso tengo el permiso para revisarla, no así para obtener una copia. Su obra está resguardada por la Fundación Nicolás Guillén, dirigida por sus herederos directos, y como es común en Cuba, se vuelve muy difícil el contactar a esta agrupación desde afuera de la isla. Los correos electrónicos se pierden por meses en el ciberespacio y cuando obtengo una respuesta, es una puerta que se abre pero que no da a ninguna parte. Los derechos sobre la obra del poeta cubano están hoy en día en manos de su hija Raquel Guillén quien es su heredera universal. Por medio de un poder que ella hizo a nombre de Nicolás Hernández Guillén, sobrino del poeta, la Fundación Nicolás Guillén custodia dichos derechos para la reproducción y difusión de su obra. Si con Mistral tuve que saltar por diferentes etapas para poder obtener los permisos correspondientes, con Guillén no es el salto sino la pausa, como Sarita Montiel “fumando espero / al hombre que yo quiero” pero Guillén no llega, no vuelvo a oír desde la fundación y el tiempo apremia y debo volver a trabajar.

Este segundo viaje a la Biblioteca del Congreso es de múltiples y largos días. Me siento por horas a oír las voces de estos poetas, las voces que necesito. Durante los meses que separaron mi primera visita de esta Mistral me ha acompañado, grabada en mi teléfono celular y ahora le hace un espacio a otras voces en mis oídos. Mi tímpano vibra con nuevos timbres y fuerzas, particularmente a Guillén y su ronca voz y su ritmo. Tratar de absorber todo Guillén en estos minutos que pedo estar sentado frente a la grabación,

sabiendo que no podré accederlo nuevamente me invita a pensar en la misma naturaleza efímera del sonido. Sí, es verdad, la voz de Guillén quedó grabada para la posteridad en esa cinta magnética que hoy en día se esconde en los pasillos subterráneos de la Biblioteca del Congreso, re-grabada múltiples veces en los tradicionales audio cassettes a los que estamos acostumbrados. En una primera instancia estoy obligado a pensar mi análisis en el contexto de la inmediatez que significa escuchar estas cintas sentado en la sala de lectura de la Hispanic Division. Centro mi oído en percibir su performance, en los detalles de esa lectura, me detengo en pausas, rebobino la cinta y otra vez, para escuchar como pronuncia una erre, como cambia la cadencia y la prosodia de su lectura.

En el presente capítulo abordo la producción sonora de Nicolás Guillén para explorar cómo Guillén mismo y otras agrupaciones y organizaciones dan uso a la obra y la sonoridad del poeta cubano. Este capítulo explora las dos dimensiones de la producción Guilleneana: empiezo con un análisis de la sonoridad de su propia voz. Propongo que en las grabaciones disponibles para mí, Guillén marca un cambio entre la lectura de sus poemas pertenecientes a sus primeros tres libros y más cercanas a la tradición de la poesía negrista, con los trabajos que se enmarcan dentro de la segunda etapa de su producción más ligada a la particularidad de la revolución cubana y el crecimiento de los ideales y conceptos marxistas en el territorio latinoamericano. Para esto abordaré las grabaciones que Guillén realizó para la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y otras grabaciones realizadas en Chile, Argentina y performance en la misma isla de Cuba. En la segunda sección del capítulo abordo la construcción de

“sonoridades negras” que se da a partir del consumo y adaptación de la obra de Guillén en otros territorios.

Me centro en las transformaciones que hacen de su poema “Sensemayá: Canto para matar a una culebra” el compositor de música clásica mexicano Silvestre Revueltas y el grupo música perteneciente al Canto Nuevo chileno Inti Illimani. Abordo también cómo la sonoridad poética de Guillén se ve reflejada en su escritura, es entendida en otros contextos como una fuerte sonoridad negra, pero cómo al mismo tiempo se le vacía de esta perspectiva racial en el consumo y apropiación que de ella se hace en otros territorios. Problematizo como la sonoridad de Guillén se transforma desde una sonoridad ligada a la canción africana hacia una sonoridad que busca representar una identidad de izquierda globalizada. Este movimiento lo entiendo no sólo en Guillén mismo pre y post revolución, sino también en las versiones musicales que son ellas a partir de sus poemas.

Si Mistral fue una marca de silencio en la historia de Chile, un rostros no acompañad de una voz, como una inversión acusmática<sup>17</sup>, Guillén al contrario es *la* voz de Cuba. Mientras Martí se presenta como uno de los poetas que compone los antecedentes de la revolución, Guillén se vuelve la voz de la resistencia cubana durante los años pre-revolución y luego se transforma en la voz de la oficialidad. La revolución cubana tiene dos grandes marcas sónicas: la poesía de Guillén y los extensos discursos que Fidel Castro estaba acostumbrado a dar. Estas dos formas sonoras están marcadas por la elocuencia y el uso profesional de la palabra. Por más que hoy en día uno pueda

---

<sup>17</sup> El uso moderno del concepto acusmático se lo debemos al compositor francés Pierre Schaeffer quien lo utilizó en su ejercicio de música concreta. Se refiere a aquellos sonidos que escuchamos sin poder ver su fuente de emisión.



burlarse de la extensión de los discursos de Castro, su habilidad en el uso de la palabra y en la construcción de estos extensos discursos no puede ser puesta en duda. En la misma senda Guillén maneja su voz con una destreza única: cambia ritmos, diferencia énfasis de volumen, tono y extensión, controla pausas y velocidades, todo para darle una vida propia al poema en su versión escrita.

En el presente capítulo abordo también las dinámicas de fetichización que se dan en torno a la voz de Guillén no sólo en cuanto a su sonoridad, sino también en la idea de su presencia como parte de un poeta nacional en el contexto mayor de una nación socialista en otros contextos latinoamericanos. Veo como la voz de Guillén se oficiliza en las políticas del “escribir y decir”, y como estas nociones ocnstruyen una idea de la palabra hablada de Guillén como una legitimación del proyecto de la utopía socialista en Latinoamerica. Se genera toda una mística del deseo en torno a la figura de Guillén y esta rapidamente se convierte en un objeto fetiche. La producción constante de discos con su voz, versiones de sus poemas musicalizados, invitaciones a eventos en el Cono Sur y mi mismo interés por trabajar con su voz. Todo esto tiene que ver con serie de afectos que se ven gatillados por este vínculo con su acento y su sonoridad: su voz conecta con el Cono Sur en cuanto es al mismo tiempo un vehículo de identificación y de separación. Como la superficie de un espejo marca precisamente el lugar donde nos vemos reflejados pero al mismo tiempo también el punto exacto donde no somos más nosotros y nos enfrentamos a otro, una realidad levemente distorcionada.

Nicolás Guillén no es una figura nueva en los estudios de poesía latinoamericana. Es el padre de lo que se considera el movimiento negrista de la poesía cubana y uno de

los más grandes exponentes del género a nivel caribeño. Junto al puertorriqueño Palés Matos, Guillén son las voces que han marcado el desarrollo de lo que será la poesía negra en el Caribe hispano, ya sea desde la continuidad, el contraste o el enfrentamiento<sup>18</sup>. El caso de Guillén parte con sus poemas que componen *Motivos de son*, publicados inicialmente en el *Diario de la marina* en La Habana, y reunidos por primera vez en 1930, siendo uno de los primeros exponentes de la poesía negrista que se autodefine como mulato y que no escribe desde la posición privilegiada del literato blanco caribeño. Por primera vez este tipo de poesía se veía expuesta al escrutinio público de la mano de una persona de color, lo que hacía que el gesto mismo de la publicación se convirtiese rápidamente en una performance acerca de la posición que los sujetos negros y mulatos tenían en la sociedad cubana. Este poemario de Guillén pronto se vuelve un suceso a nivel internacional y pronto es seguido por el segundo libro del autor *Songoro Cosongo*.

Este segundo libro revisita mucho del trabajo publicado en *Motivos de son* e incorpora quince nuevos poemas que afianzan la poética negrista y popular de este primer Guillén. Los poemas que se presentan acá celebran la situación negra y mulata en la isla de Cuba, dando pequeños momentos de conexión de esta poética con la poética popular de marca marxista. Durante estos primeros años de la década del treinta Guillén se nutre de la estructura y particularidades de la primera poesía de vanguardia con una poesía

---

<sup>18</sup> Aunque es cierto que visto desde los problemas de identidad racial Guillén es el único de los poetas negristas que es mulato, otros poetas sí abordan las temáticas negristas y las problemáticas asociadas a esto desde otras perspectivas. Así por ejemplo sucede con la distancia de clase: aunque Guillén es mulato viene de una familia de clase acomodada que está inserta en el campo cultural. Otros ejemplos, como el de Palés Matos son sujetos de las clases menos acomodadas y de esta forma su poesía aborda problemáticas de clase que no son exploradas en el Guillén de la primera época. De igual forma su poesía construye una noción de lo negro como nota central de una identidad antillana, localizándola en el contexto de el archipiélago y no de la localidad de un país. (Díaz Quiñones, 81)

ligada a movimientos de cambio político-social. Guillén establece su espacio en una producción ambigua, que intenta hacerse cargo de la fuerza que hizo de *Motivos de son* el éxito que fue, pero que al mismo tiempo intenta introducir temáticas ligadas a la expansión de las ideas del comunismo y otras líneas de pensamiento ligadas a los movimientos obreros y proletarios. La responsabilidad de incorporar estas temáticas se volverá parte importante de la poética guilleneana a través del tiempo.

Guillén reconoce y se hace cargo del éxito de su poesía, llevándola a ser un vehículo para la transformación social. Como sucede con las primeras vanguardias europeas, y sus directos herederos en territorio latinoamericano, la poesía del Guillén de *Songoro Cosongo* está cargada de ese anhelo por lograr un cambio a nivel social. Poco a poco la poesía que había encontrado el éxito en base a su fuerte influencia negrista en su forma y en su contenido, empieza alternar espacios e hibridarse con una poesía política marxista. Los poemas con las sonoridades de palabras agudas y abundancia de sonidos oclusivos, empiezan a abrirle camino a poemas como “West Indies Ltd. 1” o “Guadalupe W.I” en *West Indies Ltd.* el tercer libro de Guillén. Ya desde el título este tercer libro se aleja de la marca negrista y popular que había sido el centro de los dos primeros trabajos de Guillén, el son cubano le abre paso a una crítica a la situación de la isla en el contexto de explotación que el territorio caribeño sufre en esos años. *West Indies Ltd.* retoma el nombre con el cual las naciones colonizadoras de Europa se refirieron a los territorios del Caribe, agregándole la abreviatura de una “limited company”, haciendo obvio el vínculo a la crítica en torno a la mercantilización que los territorios estaban sufriendo. Ese Ltd. marca el gesto de apertura del vuelco hacia lo popular-marxista.

Hago un pequeño aparte aquí para referir una problemática que se presenta a menudo en la crítica de la obra de Guillén. No cabe duda que la poesía de Guillén tiene un fuerte carácter popular, sin embargo, como definimos esa categoría puede resignificar su obra completa opacando la importancia y fuerza de lo negro que en su poesía se encuentra. En el prólogo y notas que acompañan a la edición que cátedra hizo bajo el título *Suma poética* de Nicolás Guillén el crítico Luis Iñigo Madrigal (2000) vuelve una y otra vez sobre esta idea: “Pero la fama tiene sus riesgos y las especiales características de *Motivos de son* convirtieron para muchos al poeta cubano en un representante, si no el mayor, de la poesía negra: clasificación tal vez restrictiva y probablemente equívoca” (16). La propuesta de Madrigal es común a mucha crítica cubana oficialista, donde los problemas de racialidad pasan a un segundo plano contra la idea de un interés en lo popular como construcción de un imaginario marxista. La insistencia en la idea de que lo negro en la poesía de Guillén ocupa un espacio como parte de una identidad folclórica, “mestiza” y popular, busca vaciar de importancia el gesto de recuperación de una cultura que continuamente ha sido omitida en el territorio latinoamericano. Si bien los abuelos de Guillén son uno blanco y uno negro, fue exactamente la aparición del segundo lo que marcó su poesía como un fenómeno particular, el cual hizo que la sociedad tuviese que voltearse para prestarle atención. Es fácil asumir que el interés en lo negro (los sujetos, el habla y la cultura), está ligado a un interés por la cultura popular cubana, supeditado a ese interés más trascendental que es el ejercicio político de Guillén. Pero el gesto rupturista no es el de la recuperación del sujeto popular, su vanguardismo pasa por la apreciación de

una estética y discursividad negra que difícilmente podría haberse visto antes de su *Motivos de son*.

Esta recuperación de lo negro en la poesía de Guillén no se reduce a una noción puramente temática. Es fácil pensar en la composición de “Balada de los dos abuelos”, “Mulata”, “Negro bembón”, “Canto negro” o “la canción del bongó” con sólo prestar atención a sus títulos. Pero la construcción de los poemas, y el uso del lenguaje son claves en la producción de una poesía que destaca la influencia negra. El ejercicio de Guillén no se puede reducir simplemente a estas marcas estructurales, o al subtítulo de *Poemas mulatos* que acompaña a *Motivos de son*, para decir que es un ejercicio de mestizaje. Creo que vale la pena marcar la diferencia que sucede entre la construcción de estos primeros poemarios y el resto de la producción de Guillén. Los títulos claramente vinculados a la población negra escasean en los libros después de *La paloma de vuelo popular* (1958), para casi totalmente desaparecer hacia sus últimos trabajos. La lectura en continuidad de su obra puede enmarcar estos primeros libros, como ya mencionamos, en la idea de una cultura popular-negra, pero es interesante, desde una lectura sobre la recepción de su obra, pensar la historia editorial de Guillén en dos momentos separados. Mal que mal, fue ese primer momento (altamente negro y con aires de “exotismo” para la época) lo que puso a Guillén en el mapa de la poesía en español en Latinoamérica.

La historia de las publicaciones de Guillén es una historia difícil de seguir en todo sentido. Si bien existen títulos específicos que pueden seguirse de manera cronológica, la constante publicación en periódicos y las diferentes versiones de cada título publicadas en diferentes países con modificaciones, hacen que el seguimiento de los poemas y la noción

de versiones definitivas se pierdan. Esto apoya la noción de que las entregas grabadas son una forma más de las constantes performances que el mismo Guillén realizó en torno a su poesía. Así *Motivos de son* ve la luz por primera vez siendo un grupo de ocho poemas en el periódico *Diario de la marina* en 1930. Luego al año siguiente, es un libro editado con once poemas, pero ya había sido también editado en una edición de circulación muy breve y escasa siendo sólo los originales ocho. Algunos poemas cambian de nombre y otros son editados, algunos desaparecen y es así como por ejemplo el autor saca tres poemas del corpus para una edición que casi diez años después se hace del mismo libro en Buenos Aires, Argentina. De igual forma sucede con las grabaciones que el poeta cubano hace de sus poemas. En los múltiples viajes que realizó, tanto previo a la revolución como posterior a ella como representante del estado cubano, Guillén grabó en Chile y en Argentina, por mencionar sólo un par de países, versiones de sus poemas. Así, *El son entero* se edita a principios de la década de los sesenta por la disquera Distex, en Buenos Aires, con poemas de sus primeros libros, pero también con la inclusión de textos de *Paloma de vuelo popular* y algunos otros de sus libros posteriores.

Así, los sones de Guillén han recorrido el territorio latinoamericano, actualizándose, cambiando de nombre o editándose. Como es el *son* lo que parece conectar a esta temprana producción de Guillén, hace sentido centrarse en su sonoridad. La musicalidad queda insinuada desde ese título que nos lleva a la exploración del ritmo, que en la época de Guillén empieza a tomar fuerza como el ritmo nacional de Cuba. Como lo presenta Robin Moore:

The period from 1925 to 1928 constitutes a turning point in the history of *son*, one in which it was transformed from a marginal genre of dubious origins into the epitome of national expression. ... At roughly the same time, the first public *son* festival took place, and the Machado administration issued a public statement in support of *son* music. Machado's Secretario de Gobernación announced on 23 October that *son* music and dance would henceforth be permitted in hotels, cabarets, and restaurants as long as it was not "scandalous or immoral". Attitudes toward the *son* on the part of the Cuban middle classes remained decidedly ambivalent through at least 1927, but even the most outspoken critics could not deny its increasing popularity. (*Nationalizing Blackness* 104)

El son Guilleneano hace eco en este movimiento que lejos de ser una particularidad cubana, está relacionado con todo un movimiento de apreciación y vínculo con el arte y producción cultural africano y afroamericano en su sentido más amplio. El son, como lo presenta Moore, es un ritmo de base africana que sufre hibridación una vez que sujetos rurales se mueven hacia la ciudad de La Habana. Este movimiento trae el son que en contextos urbanos se mezcla con otros ritmos latinos y de influencia norteamericana (*Music in the Hispanic Caribbean* 92). Esta hibridación es lo *mulato* en lo que se enfoca Iñigo Madrigal para separar el trabajo de Guillén de la vertiente artística negrista.

Para partir el análisis del sonido quiero pensar en ese ejercicio pre-mulato si se quiere. Lo que en su momento hizo de la poesía de Guillén algo rupturista y nuevo, y al

mismo tiempo algo que la vuelve un éxito a nivel popular. Creo que el concentrarme en esta etapa del son me obliga a concentrarme también en lo negro, en su sonoridad particular y la producción aural que el mismo Guillén hace. Busco la clave del son, ese ritmo sincopado que en dos y tres golpes, en la entrega de los poemas. O una clave particular en el ritmo de Guillén, algo que me guíe en una escucha de su propia versión del *montuno*<sup>19</sup>, una búsqueda de una voz que responda a su llamado.

### COMO “SONAR” NEGRO

En general, las discusiones no académicas que abordan los temas de racialidad y racismo, además de mezclar términos de etnicidad y racialidad, tienen un fuerte énfasis visual. Estas construcciones tienden filtrar hacia discusiones académicas, pues es finalmente la labor académica la lectura cultural de fenómenos que representan ansiedades sociales. El enfoque primordialmente visual se traslada, de igual forma, al mundo académico y así surgen discusiones como las que abordan fenómenos como “White hispanic” o estamentos cromáticos. Las discusiones sobre racismo estructural tienden a derivar hacia estas posibilidades del “ser o no ser” parte de un grupo en particular, definición que por lo general termina siendo parte de un ejercicio de clasificación cromática que intenta poner etiquetas basadas en la percepción visual. Más allá de la posibilidad de cuestionar este ejercicio, con respecto a la complejidad que los

---

<sup>19</sup> Montuno se refiere a la sección final del son cubano: “a cyclic *montuno* finale with a call-response vocals, the equivalent of the *merengue’s jaleo*. The initial section (the *canto*) derives from European models, the latter (the *montuno*) from African models”. (Moore, *Music in the Hispanic Caribbean* 91)



sistemas de discriminación poseen, cabe preguntarse cómo se expresan estos sistemas más allá de construcciones visuales y metáforas cromáticas.

Las estructuras de discriminación y racismo pueden traducirse en nociones sonoras y audibles. Existen múltiples actitudes que reflejan esta problemáticas, partiendo desde la catalogación social de acentos, hasta la identificación de géneros musicales con grupos humanos específicos<sup>20</sup>. La noción de que existe una sonoridad particular y distinguible en torno a grupos sociales, se basa en los mismos ejercicios de generalización que actúan en los procesos de discriminación y encasillamiento visual. El racismo funciona como un horizonte de expectativa que no se limita a lo visual: además de querer determinar cómo luce y debe lucir una persona también existe una expectativa en cuanto al sonido y la voz. Los múltiples niveles y factores que influyen en la producción sonora de un sujeto permiten que existan múltiples variables por las cuales se produce este proceso de “etiquetamiento”. Como lo presenta Nina Sun Eidsheim “In popular genres, vernacular language and pronunciation styles are used to tag performers with social distinctions. In other words, contextual or linguistic information is available in popular music genres and can be used to position the singer” (643). Aunque la investigación de Eidsheim se centra en los usos musicales de la voz, hay una importante referencia que es trasladable al ejercicio poético que se refiere a la información lingüística que está inserta en la performance misma.

---

<sup>20</sup> Todo el campo de estudio de las actitudes lingüísticas en el campo de los estudios de lenguaje trabaja en torno a nociones relacionadas con la percepción de diferentes características relacionadas a variaciones dialectales de ciertos idiomas. En el caso del español la revista *Bergen Language and Linguistics Studies* en 2014 publicó un volumen completo dedicado a este campo de estudio relacionado al español titulado: “Actitudes lingüísticas de los hispanohablantes hacia el idioma español y sus variantes.

El trabajo de Eidsheim se centra en los usos de información sonora que son utilizados, tanto por críticos como por los mismos músicos y directores, para etiquetar racialmente voces y así asignar roles específicos. Es interesante que, al centrarse en una disciplina como es el canto lírico, los ejercicios de entrenamiento de voz, el corpus de obras disponibles y la exhaustiva notación estilística dejan muy pocas variables libres en la producción performática de un cantante lírico. Es aquí donde Eidsheim plantea que en este contexto particular el timbre de la voz del cantante es aquello que es catalogado como “negro” (643). Me interesa esto, pues la situación que la autora presenta me hace cuestionar cuales son las variables que en géneros populares literarios entran en juego al momento de establecer estas etiquetas. Así como tenemos el timbre, esa particularidad de la voz o el sonido de una fuente única, también la señal sonora, o la producción oral tendrán un ritmo, volumen, tono y velocidad que los distinguirán. Cuando ya entramos en el mundo de un lenguaje específico como es el español, se integraran variables como el acento y las diferentes variaciones dialectales geográficas que se distinguirán por características fonéticas y fonológicas particulares.

Así, los hablantes de español son capaces de notar diferencias en acentos de diferentes países pero también de diferentes regiones, e incluso diferentes ciudades en un mismo país. Estas diferencias geográficas se traducen en vínculos que se producen entre estereotipos raciales y sociales con acentos particulares. Esto es algo que se puede ver claramente en los procesos de doblaje en el cine o la televisión donde las industrias de importación de productos culturales extranjeros en idiomas diferentes al español han buscado constantemente la posibilidad de una “neutralidad” dialectal. Desde la década de

los setenta en adelante, el mercado televisivo latinoamericano estuvo marcado por la presencia de la figura de Roberto Gómez Bolaños, quien con sus personajes en el programa *Chespirito* expuso a Latinoamérica al particular acento de Ciudad de México. Esto colaboró al auge de empresas de doblaje en México, desde donde se exportó producciones estadounidenses, europeas y japonesas hacia el resto de los mercados latinoamericanos. Posteriormente, los procesos de doblaje empezaron a posicionarse en otros núcleos como fueron Miami en Florida y Santiago de Chile. Ya a mediados de la década de los ochenta empiezan a crecer estudios de doblaje en múltiples países apelando a la localidad por sobre la noción de neutralidad.

Sin embargo, producciones de grandes estudios o industrias específicas han intentado mantener la unicidad de sus productos limitando o especificando los doblajes que se hacen de sus películas. Ese es el caso, por ejemplo, de las películas animadas de Disney donde existen por lo general sólo dos doblajes: Latinoamérica o España. Me interesa particularmente este caso pues muestra de forma evidente cómo funcionan las estructuras de etiquetación racial por medio del uso de la voz. Si pensamos en la producción animada *La sirenita* de Disney estrenada en 1989 y considerada una de las películas que promovió el resurgimiento del estudio, podemos darnos cuenta de que existe una política de la voz en torno a la construcción de ciertos personajes. En breve, la película está basada en un cuento de Hans Christian Andersen, y trata sobre la desventura de una adolescente sirena que renuncia a su naturaleza para convertirse en humana. En la película de Disney la protagonista es acompañada constantemente por un

cangrejo de nombre Sebastián que actúa como su cuidador por orden del padre de la sirena.

Sebastián es quizás uno de los personajes más problemáticos en la historia. Aunque en la película de Disney no se da una respuesta clara acerca de dónde ocurre la acción, múltiples pistas parecen señalar que fuese en territorio Europeo como en el cuento original de Andersen. Ahora bien, el problema está en cómo es que llega un cangrejo del Caribe a esta historia. Sebastián, en el doblaje original en inglés tiene un marcado acento jamaicano, que lo distingue de todos los otros personajes y sus marcas dialectales. Su acento lo racializa más allá de su color, marcando lo que puede ser reconocido como una “negritud sonora”. El uso de este acento jamaicano busca poner al cangrejo dentro del espectro de “lo negro”, con su exotismo caribeño que se expresa al máximo cuando explota en su canción *Under the Sea*<sup>21</sup> en un ritmo que mezcla calypso y reggae y una banda de peces que representan estereotipos afros. La problemática del personaje se ve resaltada cuando vemos que el actor que hace su voz no es de Jamaica sino de South Carolina. Ahora bien, lo que me interesa de este ejemplo tiene que ver con el proceso de doblaje al español que Disney llevó a cabo de esta película.

En la versión en español la voz de Sebastián es doblada por Michael Cruz, un actor inglés de padres cubanos. Con un acento marcadamente cubano, con una aspiración de las /r/ finales, el personaje que en la versión inglesa era claramente de Jamaica ahora tiene que entrar en una categoría ambigua, pues su música sigue siendo esta mezcla de

---

<sup>21</sup> La versión en inglés de la canción están disponible en el canal oficial de Disney en Youtube.: [https://youtu.be/GC\\_mVIIpjWA](https://youtu.be/GC_mVIIpjWA)

calypso y reggae, pero se produce una desidentificación entre significante y significado negro. La separación que se produce en la representación del personaje de Disney, ya que el acento de Jamaica es parte de una identificación racial del personaje, se busca reparar en su versión española, así el doblaje se aleja de la idea de una “neutralidad” sonora y busca esa negritud sonora en un acento que lo pueda representar en la amplia variedad de sonoridades latinoamericanas. Es un acento del Caribe, más específicamente cubano, el que es elegido por el estudio norteamericano para transmitir la misma idea que la sonoridad jamaicana transmitía. Las imágenes siguen siendo las mismas, la melodía de la canción sigue teniendo reminiscencias del Caribe anglófono y francófono, pero para que Sebastián pueda ser leído como un personaje negro debe de tomar la sonoridad cubana.

Este ejemplo, aunque pueda parecer muy somero, es una muestra de cómo funcionan los mecanismos de etiquetación sonora que describe Eidsheim. Si para los cantantes líricos, altamente entrenados y condicionados por anotaciones e instrucciones, es el timbre lo que los lleva a ser etiquetados como voces negras; en este caso son las variables dialectales geográficas las que hacen del personaje de Disney un sujeto negro. Existe una construcción cultural de una sonoridad negra y en el español latinoamericano se relaciona intrínsecamente con los acentos caribeños y particularmente con el cubano. Es en este marco que debemos entender y abordar la voz de Guillén. Cuando Guillén viaja por el continente americano ya de por sí lo antecede el reconocimiento de su poesía negrista; esto en conjunto con sus presentaciones en vivo, con su acento cubano ponen énfasis sobre lo negro de él como sujeto, y de su obra literaria.

De este modo, el poeta, que a partir de 1959 se convertiría en la voz poética oficial de la revolución cubana, en los países de Sudamérica que lo acogieron en sus viajes de exilio y luego como un diplomático o agregado cultural se convertiría en una voz doblemente negra, precedido por su poesía negrista y reforzado por su acento cubano. Esto se puede ver particularmente en las grabaciones que Guillén lleva a cabo en estos países. En la siguiente sección de este capítulo abordaré un pequeño resumen de la discografía sudamericana de Guillén, pero por ahora quiero concentrarme en los nombres y poemas que se van a ver incluidos en los LP's publicados en Chile y Argentina mayormente. Los países del Cono Sur se obsesionan con la voz de Guillén, lo que queda demostrado en una constante producción de múltiples discos de vinilo con la voz del poeta cubano. Gran parte de estos discos son grabados en los mismos países donde son editados, y otros cuantos utilizan grabaciones entregadas desde Cuba para su producción. Existen así numerosas versiones que mezclan poemas de diferentes épocas y poemarios de Guillén, pero entre todo el conjunto destacan dos títulos que tienden a repetirse: *Tengo* y *El son entero*.

Los títulos mencionados son interesantes pues marcan esta doble situación en la que se encuentra Guillén: es la voz representante de la revolución cubana y por lo mismo debe marcar su presencia aural en otros países con “Tengo” el poema que le dio un marco de significación a la política de la revolución cubana. Sin embargo, a pesar de que su época negrista ya había sido dejada atrás y reemplazada por la fuerte carga política comprometida de los textos que siguieron a su tercer libro, la idea del “son” sigue siendo una necesidad central para la difusión de su obra en otros países, especialmente en el

extremo sur del continente. El mercado cultural chileno y argentino le exigen a Guillén el quedarse o asociar su trabajo todavía a esa zona de exotismo y particularidad negra de su primera poesía. Así, entre una mayoría de poemas de lo que podríamos llamar su etapa “partidista”, se encuentran todavía poemas como “Sensemayá”, “Son nº 6” o “Canción de cuna para despertar a un negrito”. El mercado cultural latinoamericano le exige a Guillén que se introduzca en él desde su exotismo de lo negro.

Es interesante que esto suceda en países que se consideran a sí mismos como mestizos pero altamente blancos. El mito de la ausencia de población de ascendencia africana es un compartido tanto por Chile como por Argentina. A diferencia de los países del Caribe, donde la presencia negra se reconoce más allá del racismo estructural que la acompaña, en los países del Cono Sur sucede un proceso de negación, donde la población negra se enmarca como extranjera constantemente y se afirma sobre dichos de una “cultura blanca” que le sería propia a estos países. Una noción de identificación con la ascendencia europea ha hecho que en estos dos países se configure la nación en una oposición incluso con los pueblos indígenas de la zona: la campaña de la conquista del desierto por parte de Argentina y la pacificación de la Araucanía son ejemplos claros del ejercicio político-militar bajo el cual estas naciones buscaron establecer un discurso nacional ligado a la herencia europea. Todos estos indicios dan forma a un mito blanco de ambas naciones, Es contra ese mito que se contrasta Guillén, su voz y su obra, marcando su exotismo y su distancia de estos países.

Si bien los poemas de *Motivos de Son* y los de *Songoro Consongo* ya habían marcado la posición de Guillén en el ámbito cultural chileno y argentino, es interesante

ver como su voz se vuelve un producto cultural donde esa posición se ve remarcada. Ya mencione antes las producciones del LP *El son entero* como uno de los principales títulos que repite en las producciones especialmente de Argentina. Las diferentes versiones de este disco no son idénticas en cuanto a la lista de poemas que contienen pero muestran cierta continuidad. Tanto la edición hecha por Lince Ediciones como la realizada para la colección Los poetas del sello Antar, ambas argentinas, comparten la misma lista de poemas: “Guitarra”, “Mi patria es dulce por fuera”, “El abuelo”, “caminando”, “Sensemayá”, “Son número 6”, “Una canción en el Magdalena”, “Me matan si no trabajo”, “Elegía”, “Palma sola”, “Ácana”, “La sangre es un mar inmenso”, “Agua del recuerdo”, “José Ramón Cantaliso”, “No sé porque piensas tú”, “Arte poética”, “Un largo lagarto verde”, “Canción de cuna para despertar a un negrito”, “La muralla”, “Chile”, “Elegía a Jesús Menéndez”, “El apellido” y “Elegía cubana”<sup>22</sup>.

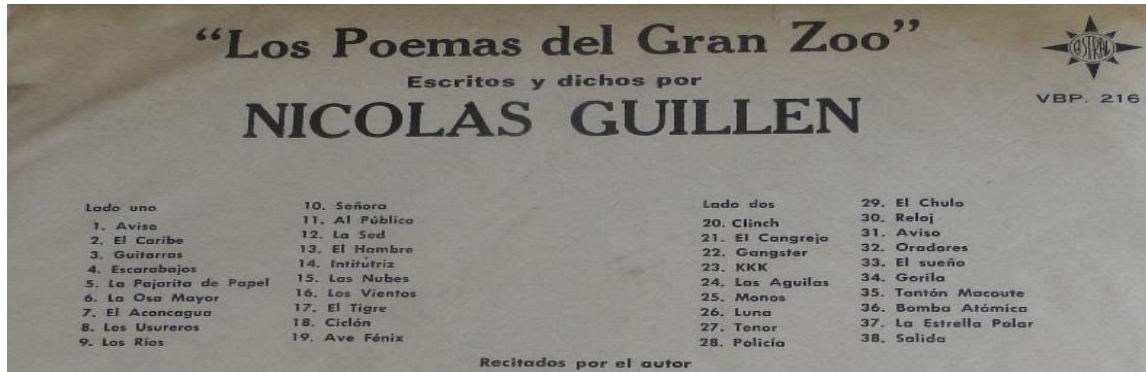
Estos discos parecieran ser parte de una primera etapa de publicación de grabaciones de Guillén en el Cono Sur. La segunda etapa podemos marcarla en las múltiples ediciones de *Los poemas del gran zoo* que se edita en formato LP en Chile y en Argentina a partir de una grabación realizada en Chile en el mes de Julio de 1967 en el estudio SPLENDID para la Asociación Fonográfica Nacional (ASFONA). Como muestra

---

<sup>22</sup> Es interesante el fenómeno que se da en Chile sobre la grabación de discos de poesía en formato comercial. En general el campo de la grabación poética es parte de museos y archivos, sin embargo en Chile entre las décadas de 1950 y 1960 se producen múltiples versiones de discos de poesías que cubren poetas de España, Cuba y algunas otras zonas de Latinoamérica. Del propio Neruda existen al menos tres ediciones diferentes de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* realizadas en LP en Chile. Ahora bien, dado los títulos en general que se pueden encontrar en este formato pareciese existir un correlato del auge de este tipo de formato con una experiencia programática de los movimientos de izquierda. Junto a los discos de Guillén podemos contar discos como *Recital de Pablo Neruda, sus poemas y la revolución cubana* editado por Casa de las Américas en 1961. Me inclino a pensar que existe un nexo entre la popularización del medio, en este caso el LP, y la posibilidad de difusión de las ideas de izquierda en formatos que facilitaran el acceso.



la figura 3 el LP contiene treinta y ocho poemas que son parte del poemario que bajo el mismo título se publica en 1967 en Francia en una edición bilingüe francés-español.



Img 1: Poemas editados en la edición de *Los Poemas del Gran Zoo*.

Estos dos discos marcan dos momentos del consumo sonoro de Guillén en el territorio del Cono Sur. La dicotomía que existía antes entre la poesía negrista y la poesía comprometida ahora se convierte en una dicotomía que separa el consumo del exotismo del *son* cubano y la producción de un co-texto sonoro como parte de lo que los mercados culturales chileno y argentino están exigiendo de Guillén.

Me quiero concentrar inicialmente en *El son entero* pues creo que el texto y el LP plantean un comienzo para la fascinación con la voz de Guillén y sus marcas como las marcas de cómo es una poesía negra o cómo suena. La lista de poemas publicada en este poemario es bastante similar a la que Guillén realizaría, también en un estudio en Argentina, para la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en noviembre de 1958. Una de las diferencias más interesantes es quizás que la segunda comienza con una rendición de cuatro poemas que marcan su etapa negrista: “Sóngoro Consongo”, “La canción del bongó”, “Balada de los dos abuelos” y “Sensemayá”. De estos poemas sólo el

último se encuentra también en las ediciones del Cono Sur del LP volveré sobre este más adelante en este capítulo. El caso de “Sóngoro Cosongo” es interesante en cuanto está diseñado bajo una estructura musical que marca parte de la construcción de este poema como un poema negro. En la versión publicada inicialmente en *Motivos de son* en 1930, Guillén elije una ortografía que busca representar “asuntos de los negros del pueblo” como él mismo lo presentaría en el prólogo a *Sóngoro cosongo* en 1931. El poema en cuestión pareciera ser una llamada de atención de una voz lírica a una contraparte después de un desaire:

¡Ay, negra  
si tú supiera!  
Anoche te bi pasá  
y no quise que me biera.  
A él tú le hará como a mí,  
que cuando no tube plata  
te corrite de bachata,  
sin acoddadte de mí (*Las grandes elegías...* 49)

Esta primera estrofa parte con un apóstrofe a esa otra persona. Su construcción es de orden estilístico, pues en la lectura de Guillén la pausa entre el primer y el segundo verso, creando un octosílabo perfecto que resuena en la forma de los otros versos de esta primera estrofa. La escritura de Guillén busca representar el habla popular negra por medio de omisiones que marcan las aspiraciones de consonantes finales de sílaba como “pasá” o “corrite”. De igual forma el uso de /b/ en vez de la labiodental /v/, que busca la

representación del uso en vez de la norma. Su ortografía descriptiva hace eco de los esfuerzos de Bello en el siglo XIX y su gramática latinoamericana, y se proyecta en el futuro en trabajos como los del poeta puertorriqueño Joserramón Meléndes. Esta ortografía se mantiene en una fonética que reseña con estos valores populares, la /r/ final es una aspiración, la /s/ de *corriste* también se pierde en la pronunciación y de igual manera con el resto de particularidades.

Esta opción ortográfica y fonética no sólo funciona como una representación de lo negro en la poesía de Guillén, pues también sirve un uso práctico en la construcción de rítmica del poema. En la unidad semántica que forman los primeros cuatro versos del poema, podemos ver que el uso de la forma “pasar”, con su aspiración final enfatiza la marca acentual en la segunda /a/, principalmente marcado en su extensión y tono más que en su intensidad:

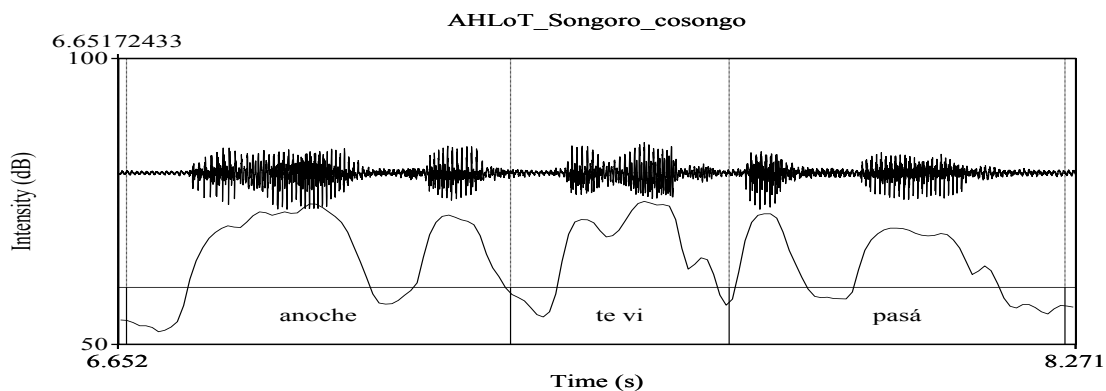


Fig 3: Oscilograma y curva de intensidad en el verso de *Sóngoro Cosongo*.

El ritmo así se ve marcado en esa sílaba final, como si se tratase del “punche” o “tumbao” de la clave de son. La marca en misma provoca un quiebre de ritmo al español,

donde la terminación en grave es más común, este verso con fin en aguda crea una sincopa que aletarga el ritmo, lo que es remarcado por Guillén disminuyendo el tono general de su voz en el verso final de esa cuarteta más de 20hz. Esto produce que ese verso en que la voz poética se identifica como objeto tenga un tono más oscuro y triste: frente a la alegría marcada por un tono más agudo y una brillantez de la voz en la mención de la mujer negra existe una necesidad de opacar la voz cuando el sujeto se autonombra. Este juego fonético-semántico es parte de una construcción del imaginario negro en lo sonoro, marcando diferentes espacios y formas de habitar la literatura.

La distribución acentual, que como ya mencionamos juega con la estructura rítmica del son, tiende a marcar versos con acentuación en la sílaba final. Este ejercicio juega con una sonoridad y musicalidad que se vincula al canto popular, sobre todo al de herencia africana. Las acentuaciones finales en los versos las podemos ver también en otros poemas que componen *Motivos de son*, como es el caso de “Negro Bembón”, “mulata” o “tú no sabe inglés”, llegando a puntos como es el caso de “mulata” donde se apocopan palabras para lograr la sonoridad aguda en verso par:

y fíjate bien que tú (5)

no ere tan adelantá,

poqqe tu boca e bien grande

y tu pasa, colorá. (*Las grandes elegías*, 48)

El lenguaje utilizado por Guillén, que representa el uso cotidiano de las poblaciones negras, ha sido descrito por contemporáneos del poeta como “el de la incultura cubana” (Aguirre 45). Estos juicios valóricos se condicen con la reacción

ambivalente de resistencia y aprecio que tuvo la entrada de la poesía de Guillén en el mundo literario. El vuelco hacia lo negro no sólo en lo temático sino también a nivel formal, fonético y estructural produce esta dualidad de aprecio por el exotismo pero al mismo tiempo un distanciamiento de ese “otro” que está siendo representado por su pertenencia a este mundo de la “incultura”.

La estructura de los poemas que componen *Motivos de son*, también tiene un factor interesante en cuanto conecta con el género musical popular cubano. La estructura por lo general se compone de un par de coplas temáticas y luego un estribillo compuesto de versos más en una estructura de llamada y respuesta, en la usanza de lo que Moore denomina el *montuno*, esta estructura es parte del *son* y musicalmente estaría derivada de nociones rítmicas africanas, en la misma situación de llamada y respuesta por parte de un coro (*Music in the Hispanic Caribbean* 91). El montuno en “mulata” conserva una estructura semántica:

Tanto tren con tu cueppo,<sup>23</sup>

tanto tren;

Tanto tren con tu boca,

tanto tren;

tanto tren con tu sojo,

tanto tren.

---

<sup>23</sup> La repetición de la consonante de inicio de sílaba busca representar la aspiración de la /r/ o /s/ de final de sílaba. En este caso “cueppo” y en ejemplos anteriores se ve en “poqqe” o “acoddadte”.

En el caso del poema “Si tú supiera...” el montuno es muy interesante pues abandona el significado para ser un puro significante, una frase que se no podemos catalogar de glosolalia pues no carece de sentido, sino que su sola presencia es un significante de resistencia.

Sóngoro cosongo,  
songo bé;  
sóngoro cosongo  
de mamey;  
sóngoro, la negra  
baila bien;  
sóngoro de uno,  
sóngoro de tré.

Luego de la edición de 1930 Guillén cambiará el nombre de esta poema y lo titulará con el verso principal de este montuno. Posteriormente será también el título que le dará a su segundo libro en 1931. Así “Sóngoro cosongo” no puede entenderse como una simple glosolalia que carece de sentido. En la línea que plantea José Piedra (387) el uso del lenguaje en este caso es parte de una dinámica que busca distanciar el significante del significado, no vaciándolo de contenido sino saturando sus posibilidades. La aliteración de las dos palabras nos retorna una y otra vez sobre el género poético-musical que Guillén está enfatizando. Pero la abundancia de las /o/ y sus estructura de llamada y respuesta, nos vuelven inmediatamente sobre un imaginario africano. Desde esa perspectiva se construye una expectativa de cómo han de sonar estos versos y como se

deben de leer para mantener este vínculo con lo africano. Sin embargo, la lectura que Guillén hace de su propio poema pareciera no cumplir con esta expectativa<sup>24</sup>:

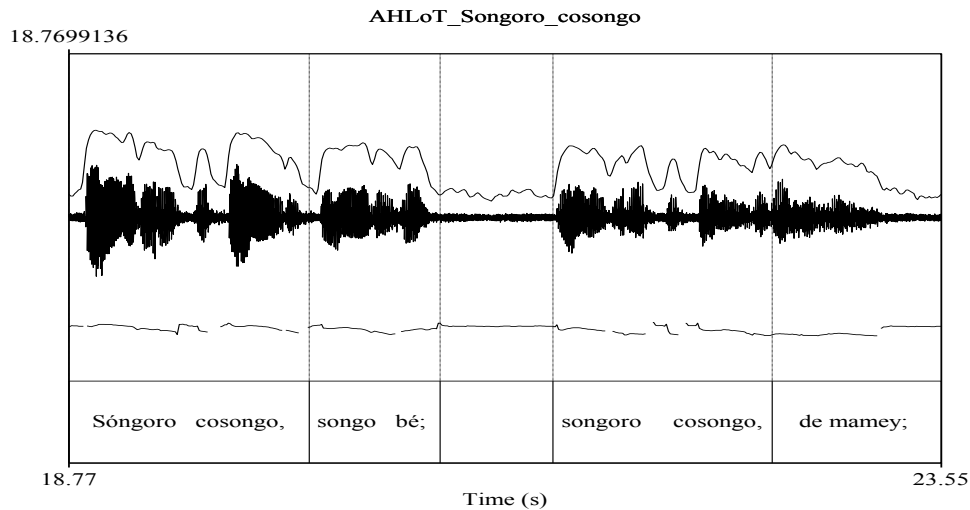


Figura 4: Oscilograma, curva de intensidad y curva de tono. <sup>25</sup>

Guillén hace la elección de marcar las pausas luego de las comas en los versos impares, de igual forma no pareciera marcar particularmente el acento final en la sílaba tónica de los versos pares, llegando al punto que en el cuarto verso la intensidad disminuye al igual que el tono. Estos versos que forman el montuno deberían tener la agilidad del llamado respuesta, y la estructura de seis sílabas contra cuatro sílabas debería también permitir una rítmica cercana a la clave de son en 3 – 2. Sin embargo, al leer ambos versos juntos se producen dos decasílabos que de por sí pierden el ritmo particular

<sup>24</sup> La versión de este poema leído por Guillén para la Biblioteca del Congreso puede ser consultada en el sitio web de la misma institución en la grabación completa de esa sesión. Si se quiere acceder solamente al poema en cuestión puede oírse en el siguiente vínculo: <https://soundcloud.com/james-staig/songoro-cosongo>

<sup>25</sup> El desde arriba hacia abajo: primer contorno es de intensidad. Luego es el perfil del oscilograma de los cuatro versos. El último, es el contorno del tono.

que les da parte de su carácter y tonalidad negra. Ahora bien, el quiebre con la estética negra en la lectura de Guillén no contradice su preocupación por la recuperación negrista. Aquí me valgo del trabajo de Piedra nuevamente para entender la particular decisión lectora de Guillén como un ejercicio de agencia sobre ese contenido y repertorio afro. Piedra propone que parte del ejercicio de la producción cultural con raíz africana se mueve en un movimiento de burla e imitación de los sistemas de opresión, regulando de esta forma la posibilidad de acceso del opresor a los códigos particulares de la cultura en cuestión (362). De esta forma, el “sóngoro cosongo” de Guillén actúa como una marca que, mientras evidencia la carga negra en la poesía, niega el espacio de acceso. Al ser una carga sin significado se convierte en un fetiche de lo que la cultura negra es: la sonoridad de la repetición de la /o/, las /g/ y /c/ que parecieran jugar con la palabra “congo” sin nombrarla y entremezcladas con el “son” nos tientan a una sonorización de este poema en la exotización de lo africano.

Guillén se niega a esa lectura en voz alta “africanizada” pues él sabe que finalmente es un significante que tiene su significado desplazado, una técnica de imitación y burla que muestra sin dejar acceder. Esto es una resistencia que se equipara con lo que Piedra plantea en torno al poema “Balada del jigüe”: lo que se presenta temáticamente también lo podemos ver en la ejecución sonora de Guillén. Guillén se resiste al ritmo que su poesía insinúa porque de esta forma mantiene agencia sobre su cultura. La grabación de “Sóngoro cosongo” fue hecha en 1958 cuando ya estaba claro el éxito que la poesía “negrista” había tenido y el arrastre de poetas blancos haciendo poesía negrista. De esta forma podemos ver la opción de leer el poema en esta forma como un



ejercicio inteligente, certero e intencional para limitar el espacio de la apropiación sobre la cultura. En 1978 en su disco “Comedia” el cantante de salsa puertorriqueño Héctor Lavoe, graba una versión de “Sóngoro cosongo” musicalizada por el cubano Eliseo Grenet. La versión de Lavoe llegó a convertirse en el modelo bajo el cual el poema de Guillén encontró un segundo momento de importancia. Si para Guillén había marcado un espacio particular al punto de titular su segundo libro, en la voz de Lavoe el poema es llevado al escenario popular de la salsa con uno de sus más respetados cantantes.

La entrega que Lavoe hace de la salsa en cuestión la reposiciona, tratando de investirle el significado que Guillén había desplazado. Ahora no es el contenido de una cultura africana sino la construcción de una identidad caribeña dentro del contexto de la diáspora y los conflictos propios de las décadas del sesenta y setentas. El espacio que ocupó la salsa en New York de esa época era exactamente eso, un espacio de seguridad, una forma de ocupar un territorio por parte de las comunidades latinas que se vieron en la necesidad de migrar. El poema que Guillén vació de significado se llena con la esperanza no ya de una africanidad, sino con la necesidad de ser reconocido y de exigir un espacio ocupándolo con la sonoridad de voces que fuesen marcadamente caribeñas.

## **UNA NEGRA REVOLUCIÓN**

Guillén a partir de 1959, tras el triunfo de la revolución rápidamente pasa a ser el poeta oficial de la revolución. Su compromiso militante que ya a partir de su tercer libro *West Indies Ltd.* empezaba a marcarse como una de las vetas principales de su poesía, ahora se convierte en el eje sobre el cual girará su producción. El gobierno revolucionario

lo designa como agregado cultural en múltiples tareas diplomáticas, y en 1961 es nombrado miembro del Consejo de Educación cubano y es elegido como presidente de la Unión de Escritores de Cuba. Cumple con labores diplomáticas como embajador de Cuba en múltiples países convirtiéndose así en una de las figuras que representan el gobierno revolucionario en diferentes países. Guillén rápidamente se convierte en el portavoz cultural de Cuba, con una dinámica que lo sitúa más en su faceta de mulato comprometido políticamente dejando de lado su veta negrista. Su imagen es utilizada por el gobierno como representante de la igualdad de derecho que promovía la revolución, y también como una marca de que el pasado de división racial habría quedado atrás: Guillén, un sujeto mulato, era la representación de la cultura cubana en el gobierno revolucionario, un mulato en el poder.

En junio de 1963 se publica en *La gaceta de Cuba* la primera versión del poema que marcará esta nueva etapa del poeta en la revolución: “Tengo”. En 1964 el poeta publica una nueva colección de poemas en Cuba que conserva este título *Tengo* y es la primera edición del texto como parte de un poemario como tal. Pronto “Tengo” se convierte en un himno de la revolución: es un poema con verso libre y una construcción de rima asonante no constante que habla sobre la situación del sujeto negro o mulato en la Cuba de la revolución. Con solamente cuatro años desde el triunfo de Castro, el poema se plantea como un canto a la esperanza que no necesita de estructuras sonoras como las que Guillén trabajó en sus primeros poemarios. La voz poética se sitúa desde la perspectiva de un sujeto popular que enumera los cambios, para bien, a los que se ha visto sometido desde la llegada de la revolución. Se hace énfasis en las posibilidades que sujetos negros

tengan acceso a espacios ciudadanos en igualdad de condiciones. El poema cierra con quizás el verso que lo hace más conocido “Tengo, vamos a ver, / tengo lo que tenía que tener” (*Summa* 197), una declaración que plantea que una situación de injusticia histórica se ha visto resuelta con la llegada de la revolución<sup>26</sup>.

En la mentalidad de una sociedad sometida a las presiones que vivía Cuba antes de la revolución, las promesas del modelo socialista soviético parecían ser la respuesta incluso a problemas como el racismo. En la construcción de regímenes de pensamiento basados en diferentes niveles en el marxismo, la promesa de una igualdad de los sujetos frente a la ley se supone como una solución a las grandes problemáticas estructurales de discriminación y exclusión. Lo que supone la revolución cubana es que las problemáticas raciales se pueden reducir a un problema de clase: si se le entregan iguales derechos de acceso a todos los sujetos cubanos los problemas de racismo debiesen de desaparecer pues teóricamente ya no estarían respaldados por la autoridad. Esta idea de un cambio *top-down*, en el cual la norma cambia el estructuras culturales tiene el problema de no reconocer los múltiples niveles que se entrecruzan en los sistemas culturales que sostienen el racismo. Así, las dinámicas raciales no pueden reducirse a dinámicas de clase, tienen otras aristas, otros niveles culturales, otra carga histórica y una “igualdad de acceso” no puede solucionar todos estos niveles.

---

<sup>26</sup> Existe de igual forma una versión de “Tengo” interpretada por una de las principales voces de la trova cubana: Pablo Milanés. Esta versión vincula este poema también a una producción cultural oficialista que buscó en su momento expandir los mensajes de la izquierda cubana en el mercado cultural latinoamericano. Así la trova cubana genera vínculos con otros movimientos del mismo nombre en otros países del continente o con movimientos de la Nueva Canción.

Pero en la mentalidad de la Cuba revolucionara todo podía reducirse al esquema que la Guerra Fría obligaba: capitalismo versus socialismo, y un sistema podría resolver todos los problemas que el otro sistema tenía. Así Guillén entra exactamente en esta dinámica cuando compone este poema a cuatro años de comenzada la revolución. El repudio a la ostentación económica y al inglés va de la mano con quienes son los representantes de lo que estaba mal en Cuba.

Tengo que como tengo la tierra tengo el mar,  
no *country*,  
no *high-life*,  
no *tennis* y no *yacht*,  
sino de playa en playa y ola en ola,  
gigante azul abierto democrático:  
en fin, el mar. (*summa* 198)

Contra las palabras en inglés que parecieran presentar nociones de lujo y excesos, que fueron parte de la historia de Cuba bajo la influencia de Estados Unidos y durante el gobierno de Batista cuando la isla funcionaba como un resort para los excesos de dicho país, se nos presenta la idea de lo natural y lo simple como lo deseable y vinculado a una noción de democracia. Esta democracia es la esperanza de Guillén, el acceso en igualdad, más allá de los lujos o lo innecesario el poder tener acceso al país propio: “tengo el gusto de andar por mi país, / dueño de cuanto hay en él,” (195).

El poeta de la revolución ya no puede ser el escritor negrista de *Motivos de son* o *Sóngoro Cosongo* parte de la identidad que debe tomar ahora es la del mulato, la figura

de la Cuba mestiza; el mito del mestizaje como igualador. En este contexto “Tengo” se vuelve el himno de esta idea. Como tal no sólo Guillén lo utiliza sino también el régimen mismo: el día primero de mayo de 1980 en la ceremonia que celebraba el día del trabajador en la plaza de la revolución Fidel Castro invita a Guillén a declamar su poema como un preludio a los discursos que luego se darán en la ceremonia, incluyendo el del mismo Castro<sup>27</sup>. Ahora bien, hay que entender que es lo que Castro buscaba con esta performance de la obra guilleneana. Los dos años previos habían sido marcados por una fuerte crisis económica en la isla, lo que había llevado al descontento de la población que derivó, en abril de 1980, en el ingreso forzoso a la embajada de Perú por parte de cinco sujetos buscando asilo. Este episodio luego se convirtió, por las decisiones políticas de Castro, en el gran éxodo del Mariel, proceso por el cual más de 124.000 cubanos abandonaron Cuba hacia Miami. Aunque la mayor parte de estos cubanos salieron durante el mes de mayo, tan sólo en abril ya más de siete mil cubanos habían llegado a Miami a partir de esto.

En este contexto es que Castro llama a Guillén a leer su poema como apertura de la ceremonia. La performance de Guillén es una llamada de atención que el gobierno cubano busca hacer a todos aquellos que están pensando en abandonar la isla. El éxodo del Mariel marcó un momento muy importante en las relaciones políticas entre Estados Unidos y Cuba, golpeando incluso al presidente Carter por el manejo que todo este episodio tuvo. El poema en la voz de Guillén no era una advertencia, sino un llamado al

---

<sup>27</sup> Este momento histórico me fue referido como testimonio directo de parte de Jorge Fornet director del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas.

orden, en público en un evento masivo como la celebración del día del trabajador en Cuba, es una forma de intentar volver a poner allá afuera el discurso de lo que había logrado la revolución, un discurso de gratitud por lo obtenido. La performance de Guillén es una voz llena de orgullo, inspirada y que busca transmitir un sentimiento patrio de triunfo. Es un poema lleno de esperanza en el proyecto de la revolución y por lo mismo dentro del marco de la crisis del Mariel debe haber sonado como el llamado de quien reprocha a quien ha dejado de creer en un proyecto.

Lamentablemente este debe haber sido registrado sólo por el Consejo del Estado y debe estar en su archivo que no está abierto al público. Sin embargo, contamos con múltiples ediciones en LP del poema hechas por Nicolás Guillén tanto en Argentina como en Chile. La más fácil de encontrar ha sido la publicada por la disquera argentina “Rosa Blindada” un LP de 33 1/3 que fue editado en Buenos Aires. Lamentablemente esta editorial no incorporó los años de edición en el vinilo mismo ni en su portada. Supongo, por datos biográficos que la grabación puede haberse realizado en algún momento de principios de los setenta, cuando Guillén visita nuevamente Sudamérica para asistir al cambio de mando que pone al socialista Salvador Allende en la presidencia de Chile. La otra opción, es que la edición realizada por “Rosa Blindada” sea simplemente una reedición de una grabación ya hecha en otro lugar. Esta segunda opción pareciera ser más viable pues la editorial argentina publicó dos discos de Guillén y uno de ellos llevaban escrito en la etiqueta del vinilo “Licencia CUBARTIMPEX”, el organismo del gobierno cubano a cargo de la importación y exportación cultural desde y hacia la isla.

En el disco *27 poemas recitados por el autor*, editado en algún momento entre 1964 y 1966, se puede encontrar una versión de “Tengo” recitada por Guillén, sin mayor información en cuanto al año de la grabación, el lugar o ningún detalle técnico de la misma<sup>28</sup>. La voz de Guillén entrega una versión sentida cargada en énfasis y ritmos de un himno. Su voz juega con los niveles de intensidad, las acentuaciones, marcando el “tengo” inicial de cada estrofa, e incluso el título es dado con una intensidad que no se repite en otras entregas de otros poemas:

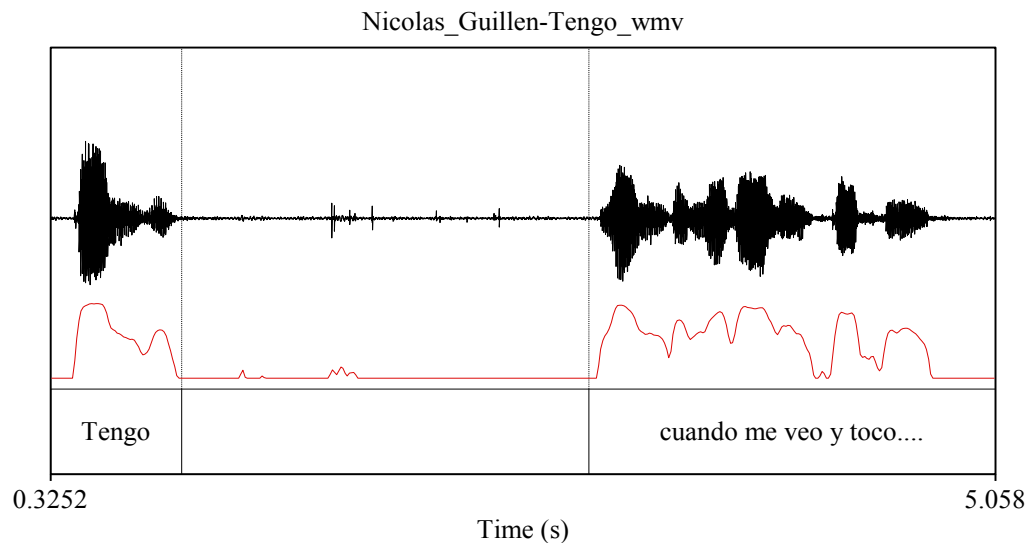


Figura 5: Oscilograma y curva de intensidad del título de *Tengo*.

Es interesante como en los primeros tres versos de la cuarta estrofa la voz de Guillén vuelve sobre aquello que lo ha hecho el poeta emblemático de Cuba: “Tengo, vamos a ver, / que siendo un negro / nadie me puede detener” (*Summa* 196). En la

<sup>28</sup> La versión que se encuentra en este LP corresponde a la versión publicada en 1963 en *La gaceta de Cuba* y no a la versión publicada en 1964 en el libro *Tengo*. Esto nos hace pensar que podemos situar la grabación hacia el límite más temprano del posible periodo de publicación.

entrega sonora Guillén hace un énfasis en los dos primeros versos de esta estrofa, y la figura de lo negro regresa, pero ahora sólo en su forma temática y no en la sonoridad. Lo negro ocupa sólo una estrofa de este poema que se convertirá en la idea central del poeta del gobierno revolucionario; una sola estrofa donde antes fueron libros dedicados al tema. Una sola estrofa que habla sobre la imposibilidad de discriminación, pero que equipara el conflicto racial con los conflictos de clase, o incluso lo supedita a una versión de ellos.

Con “Tengo” Guillén se desmarca de su postura reivindicativa de lo negro en el mundo cultural cubano. Su producción desde 1964 en adelante es puramente política relacionada a la revolución cubana, las relaciones con otros países latinoamericanos, conflictos con los Estados Unidos y algunos sucesos históricos que se darán durante las décadas siguientes<sup>29</sup>. Pero el son y el africanismo no volverán a su poesía. Pero, por más que Guillén así lo quiera, la situación del sujeto negro post-revolución no es un tema resuelto. La reducción del problema a un conflicto de clase desconoce estructuras sistémicas y vacía el conflicto de historicidad. Esto genera una situación en la cual un sujeto que ya se encontraba postergado por el sistema vea esta situación invisibilizada en presencia de un discurso de igualdad. Esta situación llega a un quiebre, como lo presenta Alejandro de la Fuente, cuando debido a la crisis del período especial en Cuba empiezan a resurgir discursos racistas y discriminación racial de forma más evidente y agresiva (699). De la Fuente plantea que este resurgimiento lo que da cabida a un movimiento de respuesta donde por ejemplo comienza a darse una escena del rap y hip hop en Cuba.

---

<sup>29</sup> Ejemplos de estos son los poemas que se encuentra en *Música de cámara* (1979) donde el poeta describe los sucesos que vive en su visita a Chile en poemas como “Chile”, “Cerro Santa Lucía” y “Panamávida”.



Dentro de ese contexto quizás uno de los grupos más conocidos “Hermanos de Causa” sea quienes vuelven sobre *Tengo* de Guillén, para hacer una respuesta al poema, en clave de rap protesta. La canción *Tengo* de Hermanos de Causa<sup>30</sup> revisitan la obra de Guillén para dejar en evidencia los problemas que dejó esa mitología de la igualdad racial. Mientras el poema de Guillén es un himno a la esperanza de igualdad que la revolución habría de traer, la canción de los Hermanos de Causa es un grito de crítica a la situación real. La clave del rap, un género que se sitúa en contextos de protestas afroamericanos en los Estados Unidos, cumple acá con al doble función de no sólo identificar una crítica del sujeto afro, sino también el uso de modelos externos al sistema cubano para hacer tal crítica. Si quisiésemos describir el devenir histórico del imaginario negrista en clave musical podríamos decir que el uso del son por parte de Guillén fue un primer momento de recuperación de un imaginario, *Tengo* de Guillén marca el cambio entre el son y la trova cubana, donde lo negro pasa a estar supeditado al conflicto de clase y finalmente *Tengo* de los hermanos de Causa y el uso del rap vuelve a traer a un primer plano el conflicto y recuperar otro imaginario negro, ahora externo, para poder volver a poner las temáticas raciales en el frente de la conversación.

Mientras el *Tengo* de Guillén está dividido en estrofas escénicas cada una de ellas describiendo una situación que ha cambiado con la revolución, el de Hermanos de Causa comienza con una lista de absurdos:

Tengo una bandera, un escudo, un tocororo  
también una palmera y un mapa sin tesoro

---

<sup>30</sup> Se puede escuchar una versión de la canción en YouTube: <https://youtu.be/Jr5Fs8hTwwk>

tengo aspiraciones sin tener lo que hace falta

tengo más o menos, la medida exacta

crónica compacta, polémica que impacta

pasan los años y la situación prosigue intacta

La enumeración inicial de símbolos patrios cubanos se ve ridiculizada en el segundo verso al compararlo con una palmera, una imagen clásica de la exotización del Caribe, más aún con la idea del mapa sin tesoro, la forma que no tiene contenido, o un mensaje que no lleva nada como pareciera ser la idea de igualdad racial. La repetición constante del “tengo” en cada estrofa nos vuelve una y otra vez sobre la noción de carencia, en el tercer verso marcado exactamente en la imposibilidad de progreso. El absurdo de la situación se ve resaltada por la figura de una exactitud relativa, lo que anula cualquier posibilidad de exactitud. Esto refleja una construcción discursiva que tiende a quedarse corta, resonando en la imagen del mapa. El verso que cierra esta primera estrofa nos deja en claro que es una situación que se arrastra hace años, porque no existe una posibilidad de cambio de algo que no se asume problemático.

Este *Tengo* en clave de rap es al mismo tiempo una crítica y un homenaje al de Guillén. Mientras la crítica es clara en cuanto al abandono del discurso de reivindicación racial mediante la inclusión del absurdo y la repetición de la palabra “tengo” para recalcar exactamente lo contrario; podemos entender el uso del género del rap como un guiño a lo que ya antes había hecho Guillén con sus sones. El uso de un género musical arraigado en la cultura afrodescendiente para responder al poema de Guillén que cerró definitivamente sus ejercicios negristas, es también un gesto que renueva y reabre, en los códigos que el

mismo Guillén una vez inicio, el debate que el poeta de la revolución pensó cerrado tras el anuncio oficial del fin de la segregación. Lo de los “Hermanos de Causa” no es simplemente una crítica dura contra el ejercicio de Guillén, es también un guiño a sus primeros trabajos, es pensar desde la sonoridad negra para poder no sólo hablar sobre, sino también sonar “como”.

### **ECOS NEGROS EN OTRAS TIERRAS.**

Mientras en Cuba se marcaba la separación entre el trabajo de Guillén pre y post revolución en el resto de Latinoamérica su voz poética se construye necesariamente vinculada a esa primera etapa negrista. Ya he hablado sobre la abundante producción de grabaciones en LPs con la voz de Guillén como protagonistas. Ediciones de *Los poemas del gran zoo* se publicaron en Chile, Argentina y Uruguay; de igual forma con *El son entero* y con colecciones que reúnen poemas de diferentes libros. Ediciones La rosa blindada, J.L. Ortiz, Anteo, Asociación fonográfica nacional, Sicamericana, América hoy y El lince son sólo algunas de las casas editoriales que publicaron discos de Guillén en los tres países ya mencionados. Mientras la abundante publicación de LPs con poemas de Guillén llama la atención también es interesante como estos poemas son presentados al mercado. Una gran parte de las ediciones de estos LPs llevan el título del poemario que están abordando acompañado de un subtítulo que explica la naturaleza del audio que se encuentra en la grabación. En el caso por ejemplo de la edición de *Los poemas del gran zoo* publicados por el sello musical América hoy bajo la licencia de ASFONA en Chile,

se presenta el título del poemario junto con una lista de los poemas y una nota que dice “Escritos y dichos por Nicolás Guillén”. Esta fórmula se repite en otras ediciones con variaciones como “Nicolás Guillén dice sus poemas” o “Nicolás Guillén autor e interprete”. Lo interesante de esta fórmula es el énfasis que se pone en la autoridad de Guillén para presentar sus propios poemas, con la abundancia de versiones musicalizadas que existen de sus poemas en toda Latinoamérica se puede entender este gesto como una opción aclaratoria sobre la naturaleza de la grabación. Pero también es interesante la atención que se pone sobre el “decir” y el “interpretar”.

A diferencia de la grabación que Guillén realiza para la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos titulada *Cuban poet Nicolás Guillén reading from his verse*, las versiones hechas en los países de Sudamérica no lo presentan como lecturas sino como el decir destacando su modalidad de palabra hablada y su legitimidad como archivo o documento sonoro. La voz de Guillén es un fetiche más allá de su poesía y el sinnúmero de ediciones enfatizando su voz y su acción de hablar nos lo evidencian. La sonoridad se convierte en el énfasis de la poesía de Guillén para el mercado cultural del Cono Sur, quizás vinculada a las decisiones hechas en esa primera etapa en la que Guillén vinculó su trabajo a la musicalidad tradicional cubana. La obsesión con el decir es el paralelo discursivo del amplio ejercicio de adaptación musical que se dio en torno a la producción de Guillén en tierras Latinoamericanas.

Los poemas de Guillén han sido musicalizados por múltiples autores, músicos e intérpretes en diferentes lugares del mundo. De la misma isla de Cuba Eliseo Grenet musicalizaría poemas como “Negro Bembón”, “Sóngoro cosongo” y “Tú no sabe inglés”.

Bola de Nieve, Benny Moré, Rosendo Ruiz, Pablo Milanés entre otros grandes nombres de la música cubana han cantado versiones musicales de sus poemas y en poco tiempo los ecos de sus poemas reverberan en las sensibilidades del continente americano. Los cantantes puertorriqueños Rafael Cortijo y Héctor Lavoe popularizaron versiones de “Sóngoro cosongo” en ritmos de bomba puertorriqueña y salsa respectivamente. De igual forma en el extremo sur del continente los grupos musicales vinculados a los movimientos de reivindicación popular abrazaron en muchas ocasiones la poesía de Guillén musicalizados. En Argentina la cantante Mercedes Sosa popularizó una versión en canon folklórico de “Canción de cuna para despertar a un negrito”; en Chile en la década de 1980 el grupo Ortiga versiona “Son número 6”, el grupo Quilapayún versiona los poemas “canto negro” y “La muralla”. El grupo chileno Inti Illimani, quizás uno de los grupos más conocidos de lo que se conoce como la Nueva canción chilena en la década del setenta, compuso múltiples arreglos musicales para poemas de Guillén. En su repertorio habitual Inti Illimani contaba con versiones de “Mi chiquita”, “Mulata” y “Sensemayá”.

Los poemas de Guillén que tienden a ser versionados por los grupos pertenecientes a los movimientos de nueva canción en el Cono Sur son parte de sus primeros tres poemarios. Si antes hablé sobre el cambio que se produce con “Tengo” en cuanto a la entrega poética en Guillén acá vemos que el movimiento se invierte: estos grupos toman los poemas negristas de Guillén para construir una mitología basada en la exotización de la experiencia negra en el Caribe. Mezclando las letras de Guillén con instrumentalizaciones propias del folklore del Cono Sur, las historias de esclavitud se

utilizan como reflejo de las situaciones de trabajadores, obreros y clases proletarias, vaciándolas de su historicidad y particularidad cultural. Las adaptaciones en general tienden a proponer una construcción musical que exotiza la experiencia africana y produce entregas de los poemas que los sitúan en contextos sonoros y de producción diferentes, resignificándolos. Quizás uno de los casos más interesantes es el del poema “Sensemayá”.

La entrega escrita de “Sensemayá. Canto para matar a una culebra” es publicada por primera vez como el poema final de la primera parte de la primera edición de *West Indies, Ltd.* en el año 1934. Publicada por Úcar García y Cia. en La Habana, la colección sufre cambios en el orden de los poemas y se le incorporan algunos nuevos en posteriores ediciones de la misma. El poema está escrito en siete estrofas, dos de ellas funcionando como estribillos en diferentes momentos del poema. Los versos varían entre versos de diez o doce sílabas, entre los que se intercalan versos de arte menor que son principalmente de siete, seis o cinco sílabas. La estructura métrica, en la escritura, no es constante a través del poema, pero mantiene un orden estrófico con lo cual se mantiene el ritmo acentual, que acompañado del esquema de rima consonante de las estrofas pares mantiene la sensación de cohesión rítmica que es necesaria en la construcción de una canción:

La culebra tiene los ojos de vidrio;	(A)
la culebra viene y se enreda en un palo;	(B)
con sus ojos de vidrio, en un palo,	(B)
con sus ojos de vidrio.	(A)

La culebra camina sin patas; (C)

La culebra se esconde en la yerba; (D)

Caminando se esconde en la yerba; (D)

Caminando sin patas. (C)

(Guillén 68)

El esquema en cuarteto cerrado se repite en las estrofas impares, que de esta manera funcionan como núcleos semánticos del poema contra las estrofas pares.

Las estrofas impares funcionan como estribillos, utilizando palabras que contienen resonancias africanas, repitiendo la fórmula “¡Mayombe—bombe—mayombé!” que da inicio al poema en las estrofas uno, tres y siete. Este verso se repite tres veces seguidos en las estrofas uno y tres, para luego reaparecer en la estrofa siete intercalado con versos octosílabos que parten con un “Sensemayá”. Aunque esta palabra cae dentro de las sonoridades africanas, su propia construcción y el uso que Guillén le da dentro de la estrofa cinco la hacen dialogar con una tradición de la versificación popular: “Sensemayá, la culebra, / sensemayá” (69), el pareado entre un verso octosílabo y un verso pentasílabo juega a medio camino entre la seguidilla española y un ejercicio de pie quebrado, ambos ejercicios de arte menor y como pudimos ver en el caso de Mistral, relacionados con la construcción de canciones populares. En el caso de los versos pares de esta estrofa, la palabra se presenta sola, ocupando la mitad de la extensión del verso anterior, pero extendiendo su última sílaba tónica para evitar el ritmo sincopado que provoca el pie quebrado.

“Sensemayá...” tiene algo que no aparece en los otros textos de *West Indies, Ltd.* que tiene que ver con la construcción del mismo poema como una canción ritualística: el poema en sí se presenta como un rito, una ceremonia o un embrujo, que actúa con su existencia. En los conceptos de J.L. Austin, “Sensemayá” es un acto de habla; un enunciado, que en su misma enunciación produce un cambio en el entorno. El título mismo nos sitúa en un contexto de producción ritual: el canto en sí mismo es el que produce la muerte, no la acompaña sino que la guía, es una performance de muerte. En la cuarta estrofa parece haber una fuerza externa que produce esta muerte: “Tú le das con el hacha, y se muere: / ¡dale ya!” , pero inmediatamente se nos revela que este ejercicio externo a la iteración poética no da resultado, su efecto se ve anulado: “no le des con el pie, que se va!”.

Este fracaso de la acción finalmente pone la esperanza en la palabra como acto, en la performance de un canto, en la palabra mágica de “Sensemayá...” la estrofa final del poema pone el énfasis en la muerte de la culebra, que casi parece un proceso lento de envejecimiento y muerte:

¡Mayombe—bombe—mayombé!

Sensemayá, la culebra....

¡Mayombe—bombe—mayombé!

Sensemayá, no se mueve....

¡Mayombe—bombe—mayombé!

Sensemayá, la culebra....

Mayombe—bombe—mayombé!



Sensemaya, se murió.

La repetición de la formula “¡Mayombe—bombe—mayombé! / Sensemaya” en cada verso hace resonar la construcción de una canción ritual, donde la repetición constante y perfecta busca generar el trance, junto con los puntos suspensivos que acompañan los versos 2, 4 y 6 que alargan un suspenso en cuanto a la culebra. Es el mismo verso que se repite el que provoca el cambio.

Existen al menos dos grabaciones distintas de Guillén leyendo este poema: la que se encuentra en las ediciones de *El son entero* hechas para los sellos El Lince y Antar, y la versión grabada en 1958 para la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Ambas versiones son similares pero no idénticas; la versión de los sellos es levente más breve que la de la Biblioteca, y la grabación es de mayor calidad que la de Congreso. Ahora bien, esto puede deberse a los procesos a los cuales ha sido sometida la copia del congreso para realizar las copias de consulta y a que el único medio de acceso que un usuario de la Biblioteca del congreso tenía a este archivo, al momento de escritura, era una copia en un cassette de cinta magnética con una reproductora de cassettes antigua de muy mala calidad. Las versiones de Guillén son versiones que toman en consideración la fuerza ritualista de este poema, considerándolo dentro del canon de un acto de habla y no de una mera representación. La fuerza con la que Guillén vuelve una y otra vez sobre el motivo “¡Mayombe—bombe—mayombé!” lo enmarca como una fuerza de acción:

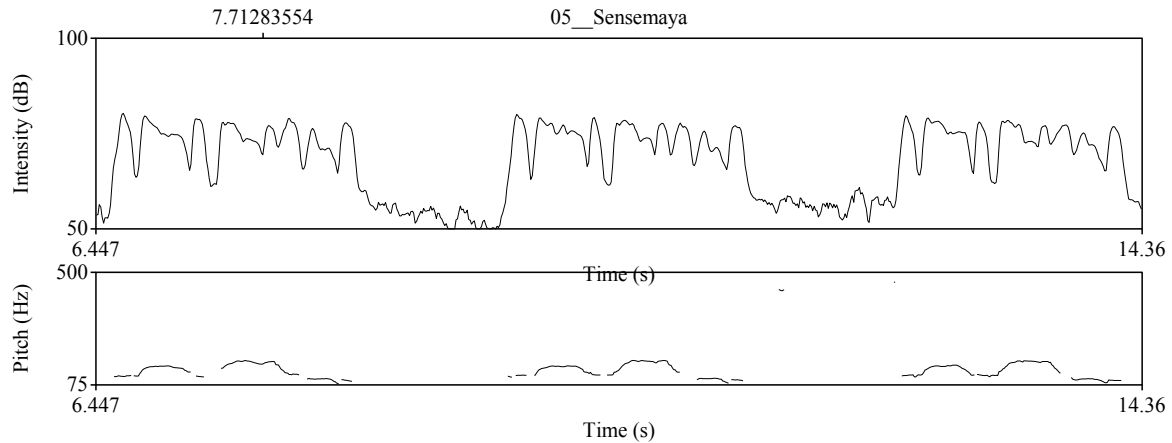


Figura 6: Curvas de intensidad y tono de *Sensemaya*.

En la figura 7 podemos ver las tres repeticiones iniciales de la frase en cuestión. La curva superior nos muestra el perfil de intensidad mientras la inferior nos muestra el perfil del tono usado por Guillén en las diferentes repeticiones. Podemos notar que los contornos sonoros son prácticamente idénticos en todas las repeticiones, esto refleja la preocupación de Guillén por la entrega particular de este poema, la construcción de una melodía de pronunciación que tiene que ver con el canto ritual, con la perfección del decir. De igual forma sucede con las repeticiones que se dan en la tercera estrofa.

Guillén hace una entrega que diferencia acentos de intensidad con acentos de tono y duración dándole una característica musical a su obra que ha sido una de las cosas que ha atraído más autores a adaptar este poema musicalmente. En 1937 el compositor mexicano Silvestre Revueltas lleva a cabo una pieza orquestal basada en el poema de

Guillén titulada “Sensemayá”<sup>31</sup>. Existe toda una mitología en torno a la producción de esta obra, desde la amistad personal de Guillén y Revueltas, hasta la idea de que Revueltas habría escuchado la versión recitada por el autor en una radio en México. Más allá de la verdad sobre cómo se produjo esta versión orquestal lo que es interesante es que esta versión fue reconocida por Guillén e incluso fue incluida en la edición de 1947 de *El son entero* publicada en Argentina junto con las adaptaciones musicales que había hecho Grenet. La versión de Revueltas ha sido trabajada por múltiples autores<sup>32</sup> e incluso en un estudio comparativo con el poema de Guillén publicada en *Ethnomusicology Review* por Helga Zambrano.

El artículo de Zambrano aborda, desde la perspectiva de la traducción, las particularidades musicales y sonoras que conectan las obras de Guillén y Revueltas, planteando el trabajo del mexicano como una traducción musical del poema. Mientras hace referencia a la lectura de Guillén en el vinilo de Antar su análisis omite las diferencias de acentuación que se producen entre intensidad, tono y duración, con esto gran parte de la sonoridad propia del poema queda relegado a la representación escrita del mismo. Incluso en este aspecto Zambrano toma decisiones en cuanto a la división de los versos que no son necesariamente exactas. A pesar de estos problemas el trabajo de Zambrano presenta una idea interesante en cuanto a la traducción pero que aun así se basa en la idea de una obra original contra versiones de esta. Esta idea supedita el trabajo

---

<sup>31</sup> Se puede escuchar una versión de esta pieza interpretada por la Orquesta Filarmónica de Odessa dirigida por Hobart Earle en julio del 2012 en [https://youtu.be/M\\_GFka-M-EM](https://youtu.be/M_GFka-M-EM)

<sup>32</sup> Los artículos de Charles Hoag y Ricardo Zohn-Muldoon profundizan en el trabajo estilístico y la construcción musical de la obra de Silvestre Revueltas.

de revueltas a la obra de Guillén, como noción de traducción imitativa en el cambio de medio desde el lenguaje escrito-hablado hacia la música.

Otra musicalización del poema fue realizada por Horacio Salinas, director musical y compositor de muchas de las obras del grupo Inti Illimani. “Sensemayá” de Inti Illimani fue editada por primera vez como parte del disco *Canción para matar a una culebra* en el año 1979 en Roma, mientras el grupo se encontraba en exilio del territorio chileno. La composición de Salinas parte con un juego de claves, maracas, cencerro, caja e instrumentos de madera que imitan sonidos de paisajes rurales, pareciera intentar imitar el cascabel de una serpiente, grillos, ranas e insectos. Estos sonidos se repiten a lo largo de toda la canción acompañando otros tres temas principales: uno marcado por percusiones graves que se relaciona a la repetición del “Sensemayá”, luego uno guiado principalmente por instrumentos de cuerda que acompañan las voces en las estrofas en español y por última una sección instrumental en tono mucho más agudo guiada por el uso de un instrumento de viento que supongo una kena. Esta sección instrumental intenta representar un momento de enfrentamiento o tensión entre las fuerzas que parecen estar marcadas por un lado por la percusión grave y las voces con vocablos en referencia yoruba y al otro lado la representación de la serpiente con las marcas y los instrumentos de percusión de sonido más brillante.

La entrega que hace Inti Illimani de “Sensemayá” se vuelve una teatralización de un enfrentamiento. La lectura que ellos realizan del poema se basa en la creación de estos personajes que tienen espacios y tiempos musicales particulares para cada uno. Su teatralización de la canción para matar a una culebra llega a un punto máximo cuando en

1999 editan lo que se convertirá probablemente se convertirá en la versión definitiva de muchas de sus canciones en *Inti Illimani sinfónico*. En este disco el grupo chileno toca en conjunto con la orquesta clásica de la Universidad de Santiago de Chile un repertorio de once canciones entre las que se cuentan “Sensemayá” en una versión que incluye un conjunto de cuerdas frotadas que le dan una sonoridad totalmente diferente a la anterior. En esta versión la escena del enfrentamiento la kema es reemplazada por flautas traversas y *piccolos* y entre eso y los arreglos musicales hechos por José Miguel Tobar de la orquesta, aumenta la sensación de una teatralización de un enfrentamiento de fuerzas.

Mientras la lectura de Guillén actualiza una actividad ritual, una canción que se vuelve acto de habla al convertirse en absoluto significado, la versión de Inti Illimani se distancia hacia el otro extremo, se vuelve una teatralización, un significante que busca funcionar con un doble significado como metáfora. Esto se condice con el hecho de haber tomado el subtítulo del poema de Guillén como nombre para su disco de 1979. El canto para matar a una culebra se convierte en el canto de resistencia, la canción para derrocar a un dictador si se quiere. Inti Illimani entrega en su lectura del poema una versión que habla sobre el enfrentamiento y no sobre la ritualidad de la renovación, es una canción de resistencia que busca actuar en su realidad de música en exilio. La esperanza que Inti Illimani pone sobre su canción actualiza la esperanza irrestricta que Guillén mostraba acerca de su propia labor poética.

La voz de Guillén me ha guiado por esta infinita red de esperanzas y de una poesía comprometida, pero no sólo un compromiso político para un partido particular, sino como un compromiso con el cambio de su mundo. Desde su voz y poesía negra que

buscó resituar lo africano y lo negro como un primer plano en la cultura literaria cubana, pasando por la esperanza de lo que habría de entregar la revolución, hasta terminar toda la esperanza que su voz traería a otras tierras latinoamericanas. La voz de Guillén es al mismo tiempo la voz de Cuba, del negro y de la revolución, es el sonido que permitirá desvelar pasados que se han negado, y aunque en muchas ocasiones se le reinterprete, versione y cuestione todas estas acciones están ligadas a esa fe que él tenía en su labor cuando escribe: “Aquí el que más fino sea, / responde, si llamo yo” (*Summa* 77). Y al llamado de su profunda voz han respondido infinidad de voces, porque la voz de Guillén resuena y hace eco en todo el continente americano.

### **TRACK 3: REPETICIÓN Y QUERNESS EN “CADÁVERES” DE NÉSTOR PERLONGHER**

La voz de Perlongher se hace esquiva, a pesar de ser una voz altamente presente en discursos masivos, charlas, ponencias y lecturas poéticas. Las ondas de su voz en general parecen haberse perdido en lo infinito del aire. Los montes y valles que componen la onda de la voz del poeta, etnógrafo y narrador argentino se han disipado hasta hacerse inaudibles por el tiempo y la distancia que nos separa del momento de su enunciación, cuando el pensamiento se hace movimiento de masas de aire y se mueve en círculos concéntricos. El único registro grabado que parece quedar de esa voz, o al menos el único relativamente disponible al público que pude encontrar: un audiocassette de cinta magnética, grabado el 8 de Julio de 1989, que contiene tres poemas en la voz del autor. El corpus no es amplio y variado como el de otros y otras poetas pero sigue la senda de la producción popular, usando el formato de reproducción sonora más masivo de la época introducido por la compañía holandesa en los primeros años de la década del sesenta.: el cassette compacto Y así, sin quererlo el recorrido auditivo del presente estudio también ha tenido un eje histórico por la historia de la tecnología de la grabación desde la cinta magnética reel-to-reel en que grabó Mistral, pasando por los vinilos de Guillén y ahora en la voz de Perlongher en un audiocassette ochentero.

En este capítulo me centraré en la producción sonora de Perlongher, en su voz y sus inflexiones. Existiendo una amplia bibliografía que explora las marcas e influencias del barroco y el neobarroco latinoamericano en la escritura del escritor argentino, me

propongo explorar el nivel aural de estas estéticas. Así, en mi análisis sostengo que el silencio y la repetición agencian técnicas sonoras que resignifican la idea del espacio en blanco o el vacío y su relación con la sobrecarga neobarroca. Planteo también que la construcción sonora del poema “Cadáveres” performativiza un espacio de crítica y resistencia a la censura, no sólo desde su perspectiva gubernamental sino también desde la noción de una censura social basada en la experiencia dictatorial<sup>33</sup>. Por último, pongo en relieve como la voz de Perlongher forma parte de una performance que explora la posibilidad de militancia sexual y política minoritaria en la propia enunciación del poema.

Para mi análisis me valgo de la propuesta teórica en torno a repetición que el poeta y crítico chileno Felipe Cussen ha realizado y que aborda la producción de poetas experimentales contemporáneos de diferentes latitudes, en diálogo con las nociones estéticas del barroco, neobarroco y neobarroso latinoamericano. Analizo también la performance de Perlongher como la idea de “poner en escena” la voz, trayendo a la discusión los preceptos que Judith Butler ha presentado en torno al género y la sexualidad como performance en sus textos “Critically Queer” (1993), *Gender Trouble* (1990) y *Bodies that Matter* (1993). Al centrarme en la voz como cuerpo performático, mi herramienta central de análisis, el *Close Listening*, se concentra sobre la experiencia

---

<sup>33</sup> Aunque los procesos dictatoriales en el Cono Sur involucraron importantes programas de censura desde el estado hacia a los medios, existe también un fenómeno de censura social. Es decir, un ejercicio por el cual quien ejerce la fuerza de censura no es directamente una autoridad asignada por el régimen, sino un resguardo interno que busca evitar conflictos. Esto censura está motivada por el temor propio y también por las tensiones que generaron situaciones de espionaje y delatar a vecinos.



auditiva y la percepción de las decisiones sonoras que Perlongher toma con respecto a su entrega, analizando como se ponen en escenas construcciones éticas, estéticas y políticas.

Me acerqué a Perlongher por motivos diferentes pero que al mismo tiempo tocan ciertas similitudes con lo que ofrece la entrega sonora. Su poesía me interesó inicialmente por la sobrecarga no-semántica que sucede cuando él antepone, añade y adjunto palabras y frases en una construcción que no sigue necesariamente un orden sintáctico tradicional. Era la búsqueda de una sintaxis particular a la poesía pero en el encuentro de su poesía me quedé detenido en su ya canónico poema “Cadáveres” y la construcción de este poema largo que busca abarcarlo todo y disolver los límites que la sociedad argentina quiso trazar entre lo que estaba afectado y lo que no por la dictadura militar de ese país. Cuando mi trabajo se volcó sobre entregas sonoras de la poesía recordé esa pequeña cinta cassette de plástico blanco y letras azules que decían “Cadáveres”.



Img. 2: Lado A Audiocassette *Cadáveres*

El cassette, como ya lo he señalado, es una grabación realizada en Julio de 1989. Su producción tuvo lugar en el Laboratorio de Sonido del Centro de Estudios Musicales en Buenos Aires bajo la supervisión del técnico en sonido Jorge Ropp. Fue parte de la colección Circe del sello Último Reino, la misma casa editorial porteña que anteriormente había publicado su poemario *Alambres* en 1988.

*Alambres* fue la primera colección de poesía en que se publicó el poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher, sin embargo, el poema ya había sido impreso en 1984 en el primer número de una revista literaria argentina *Revista de (poesía)*. “Cadáveres” es quizás el poema más conocido de Perlongher tiene 367 versos organizados de forma irregular en más de 50 estrofas. Es un poema de largo aliento sin una métrica escritural constante, a pesar de tener momentos de rimas asonantes y consonante internas pero que siempre son las menos. El final de cada estrofa está cerrado por un verso que se repite de forma continua a lo largo de todo el poema, excepto en la estrofa final, “Hay Cadáveres”. Este verso, al igual que el título y su período de producción y publicación, propician una lectura en el contexto de la dictadora y la violencia ejercida durante el periodo de la Guerra Sucia en Argentina y los detenidos desaparecidos que el régimen militar dejó en la Argentina de los setentas y ochentas<sup>34</sup>. El poema refleja así el mapa de una nación donde los cadáveres ocupan todos los discursos y espacios sociales.

Como ya mencioné, es este misterioso cassette blanco el que me ha dado un acercamiento a la voz de Perlongher. Lo vi por primera vez en la colección particular de

---

<sup>34</sup> Ver *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, CONADEP*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

un poeta chileno; lo vi y no lo escuché, como si se tratara de un fetiche, más por la falta del equipo necesario para reproducirlo que cualquier otro motivo. Luego de lograr conseguir hacer una copia digital de la cinta la voz de Perlongher ya sin el ruido de los motores de las bovinas, ni el roce con los cabezales, es solamente la estática propia del esmalte de óxido férrico y el cromo que cubría la cinta de poliéster del cassette. La calidad obtenida es prácticamente la misma que se puede encontrar en las versiones que se encuentran hoy en día en YouTube, digitalizadas a partir de la misma grabación<sup>35</sup>. La voz es poderosa, rítmica y expresiva; cómo si se tratara de un rito especial en el cual jugamos con tonos, tiempos, intensidades, tonos y el timbre, la voz del poeta argentino opaca absolutamente la estática, pues no da grandes espacios a la pausa, o así pareciera a primera oída.

## **DEL (NEO)BARROCO**

Néstor Perlongher se presenta como una figura intelectual influyente en la escena argentina del siglo XX. Su trabajo crítico como sociólogo y artista está marcado por fuentes generico-sexuales que se entrelazan con los movimientos políticos que se enfrentan a la dictadura y que luego se extienden en la década del ochenta y el noventa hacia la transición a la democracia, criticando también este proceso. En lo estilístico, críticos como Roberto Echavarren, Nicolás Rosa y Marcos Wasem, han catalogado a Perlongher dentro de la corriente latinoamericana que se denomina neobarroco, siguiendo las claves que ya había dejado el autor cuando en un ejercicio quizás de sátira el define su

---

<sup>35</sup> “Cadáveres” puede encontrarse en la dirección web [https://youtu.be/di\\_IbckdtHw](https://youtu.be/di_IbckdtHw) publicada originalmente el 29 de Abril del 2011 y consultada por última vez el 17 de Febrero del 2016.

poesía como “neobarrosa”<sup>36</sup>. Este neologismo usado por Perlongher juega con una tradición latinoamericana de carácter barroco, poniéndola en diálogo con las preocupaciones e iniciativas que han surgido en torno a los derechos y problemáticas relacionadas con los sujetos homosexuales. La poesía “neo-ba-rrosa” del poeta juegan también con una tradición de la literatura sucia; lo “barroso” se mezcla con lo “rosa” en un diálogo que busca poner en juego nociones de abyección, sobrecarga y parodia. Como lo presenta el mismo Perlongher en su ensayo “La barroquización” (1988):

El neobarroco –término popularizado por Severo Sarduy, pero que ya aparece alrededor de 1890 y que vuelve festivamente “neobarroso” en su descenso a las márgenes del Plata, como un marqués de Sebremondí, “homosexual activo y cocainómano”, tropezando en el barro de su estuario – no funciona como una estructura unificada, como una escuela o disciplina estilística, sino que su juego actual parece dirigido a montar la parodia, la carnavalización, la derrisión, en un campo abierto de constelaciones, sobre (o a partir de) cualquier estilo. (*Prosa* 115)

Lo barroco en Perlongher surge a partir de sus construcciones que sobreponen una imagen sobre la otra una y otra vez, borroneando los límites del enunciado semántico para convertir la obra en una obra absoluta o total; un ejercicio en el cual el significado no es divisible en sus partes pues sus partes nunca terminan sino que se acoplan. La producción neobarrosa de Perlongher se construye en una obra monumental, en lo

---

<sup>36</sup> Ver Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (comps.). *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Rosa, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Ars, 1997 y Wasem, Marcos. *Barroso y sublime, poética para Perlongher*. Buenos Aires: Godot, 2008.

desmedido, en su poesía de la segunda etapa influenciada por su exilio y vida en Brasil, en el consumo de plantas alucinógenas del Amazonas y otras geografías latinoamericanas. En una conexión con lo sublime como lo describe Echavarren en su ensayo “Barroco y Neobarroco”, como la alucinación ritual de la ayahuasca se convierte en un vínculo que sitúa la poesía de Perlongher en su diálogo con la tradición del barroco español y su contacto con lo sagrado pero siempre en sobrecarga, siempre en el exceso.

El exceso de Perlongher es un exceso de significantes, una lista de significantes que se encadenan unos otros para finalmente permitir solamente la existencia de una significado tautológico, un regreso al punto de partida, un círculo perfecto que nos busca la significación inmediata sino, por el contrario, la significación por acumulación. Esto lo relaciona con la idea de superabundancia que Sarduy propone en *Barroco* (1974):

La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplementeo; esa repetición obstinada de una cosa inútil —puesto que no tiene acceso a la entidad simbólica de la obra—, es lo que determina el barroco en tanto que *juego* en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo* . . . ¡Cuánto trabajo *perdido*, cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad!

(101)

En este contexto “Cadáveres” puede caracterizarse como una pieza neobarroca: se suceden imágenes, una tras otra, levemente conectadas por alguna palabra o una unidad menor, pero en cada eslabón de la cadena existe un punto débil, una grieta en la significación barroca; en cada eslabón “hay cadáveres” y la construcción barroca se

desarma en la interjección. Como lo presenta Wasem: “[el cadáver] es también, en el texto de Perlongher, la mella, el filo de la espada que corta la superficie textual cuando esta intenta transitar la superficie de lo monstruoso” (145). El crítico aquí argumenta que la frase final de cada estrofa funciona como un borde, un anuncio que marca el límite que no ha de ser cruzado, ejemplificando con versos del poema que parecen cortados a mitad de su enunciación por el verso “Hay Cadáveres”:

dedo de puntapié en las várices, torreja

de ubre, percal crispado, romo clit...

Hay Cadáveres (184-186)

La tilde en esa solitaria sílaba final del segundo verso hace obvio la palabra que queda en el aire, es una pequeña huella de significación, abrazándose a las reglas de acentuación tradicionales del español para cargar de significado algo que parece vacío. Los versos están compuestos sólo por un listado de sustantivos, como en una enumeración caótica que carece de sentido pero bombardea con objetos una y otra vez. A excepción del “percal” todos los otros sustantivos parecen referirse, de una forma u otra, a cuerpos nuevamente poniendo énfasis en lo físico, pero limitando esta construcción en cuanto son “partes de” no cuerpos completos, no totalidades, sino una saturación de partes que no logran componer ese cuerpo funcional. “Cadáveres” parece moverse constantemente entre este proceso de saturación y vaciamiento de significado, entre la fuerza neobarroca de la significación por saturación, a la idea de pequeñas marcas, pistas, claves; que nos permiten cargar de significado una estructura vacía. Perlongher reconoce

la estética barroca en sí como una estética del vaciamiento: “Porque al barroco, me parece a mí, se lo puede pensar como una operación de superficie; hasta uno puede pensarlo como lo que le gusta a uno, como lo que lo conecta, o aquello que sirve como un elixir alimenticio.”(*Papeles* 292), pero se diferencia o distancia con el neobarroco latinoamericano, que describe muy bien la crítica Denise León hablando sobre el cubano José Kozer:

‘es un lenguaje sierpe, un lenguaje que se retuerce dentro de sí mismo y se ovilla y se distiende, se lanza en mil direcciones para tratar de captar la multidimensionalidad que de pronto le presenta la nueva realidad’ (Kozer 2005; 2) Este retorcimiento debe entenderse como búsqueda, no como ornato superficial: auténtica manera de captar la voluta, el espiral, el estallido, las diversas esquirlas que estallan en todas direcciones (4).

La de Perlongher, es una poesía que ensaña en esta búsqueda de sentido, el lenguaje es una herramienta para ello, una técnica que encuentra lugares donde expresar su contacto con el significado desplazado.

## **LA GRABACIÓN**

La colección Circe que editó originalmente el cassette de Perlongher editó un total de nueve cassettes de poetas leyendo su poesía entre los que se encuentran Perlongher, Gonzalo Rojas de Chile, Mario Trejo, Lezama Lima, entre otros. La editorial Último Reino, que editó esta colección, grabó siempre en un pequeño estudio en la calle Humahuaca. La editorial Último Reino estaba dirigida por Víctor Redondo y Gustavo

Margulies, este último un músico que dirigía al mismo tiempo un sello musical. Cabe pensar que esta colección Circe es un encuentro de los proyectos de ambos. En el caso de Perlongher, junto con el poeta argentino estuvo Reynaldo Jiménez, poeta peruano radicado en Argentina, que trabajaba para la casa editorial. Según el testimonio de este último se hicieron dos versiones de la grabación, cada uno de ellas de continuo sin interrupciones ni ediciones, de las cuales se seleccionó una de ellas para componer el cassette<sup>37</sup>.

El cassette lleva por título *Cadáveres* y su lado A es el poema del mismo título en una extensión de 18 minutos con 40 segundos, el lado B mientras son dos poemas el primero “Mme. S” ocupa los primeros 4 minutos y 15 segundos, y luego “Riga” que se extiende por los siguientes 14 minutos y 3 segundos. Los tres poemas que componen el cassette fueron los únicos poemas grabados por Perlongher, nada quedó fuera de la versión comercial de la cinta, ni tampoco fue necesaria la edición y el corte de la misma: “El tiempo real de la grabación que puede seguirse en el registro, es el de su lectura en vivo: muestra de la compenetración con su escritura, y de integrar al surfear, con asombro de asomado, la transmisión. Uno con su materia...” (Jiménez, 502). La lectura de Perlongher es precisa, cuidada y medida en detalle. Cuando uno oye el registro uno puede notar la intención, en el sentido de ánimo, no de objetivo, con la cuál enuncia, pronuncia y se detiene. Su voz se alarga y apura, grita, gime y murmura, y no hay registro que no toque en su sonoridad.

---

<sup>37</sup> El testimonio en cuestión me fue entregado de primera fuente por Reynaldo Jiménez quien también ha editado junto a Adrián Cangi el volumen *Papeles insumisos* (2004). Una colección de ensayos de y sobre Perlongher que abarcan trabajos que no habrían sido publicados previamente en el volumen *Prosa Plebeya*.



Me concentraré en la entrega que Perlongher hace de “Cadáveres” por lo significativo que ha sido este poema para la trayectoria escritural del autor y por las marcas históricas del periodo de las juntas en el Cono Sur. El poema en sí funciona bajo las claves del neobarroco latinoamericano, pero como el mismo Perlongher lo presenta “un barroco de trinchera, un uso del barroco que pretende irrumpir en el llamado discurso social, que a veces es muy aburrido” (*Papeles* 293). El neobarroco de “Cadáveres” no es la floritura que esconde si no la que evidencia, donde la filigrana y adorno se convierte en denuncia. La descarga de significado es constantemente utilizada para ser llenada por el cuerpo muerto; también un vaciamiento. La repetición en este caso es la tautología, lo que nos dice que más allá del cadáver sólo puede haber más cadáveres. Si pensamos en lo que afirmaba Wasem en torno al cadáver como la marca del borde, el filo de la espada, o el límite que no se ha de cruzar hacia lo abyecto, podemos entender la imposibilidad de significación como la única opción real para no caer en ese mundo de lo horrible.

Sin embargo, hay continuidad que se hace evidente en ciertos momentos del poema por medio de un *close listening* del mismo. En 10’40” hasta 11’ de la grabación se produce una continuidad semántica que se puede leer también en los versos 205 al 210:

pero ella consigue conservar un escapulario con una foto borroneada,

de un camarín donde...

Hay Cadáveres.

Donde él la traicionó, donde la quiso convencer que ella

era una oveja hecha rabona, donde la perra  
lo cagó, donde la puerca. (205-210)

Aunque en múltiples ocasiones la frase que funciona de estribillo si corta el discurso o lo interrumpe acá no sucede. No hay una interrupción semántica pues la idea continúa luego de la frase, pero tampoco existe una ruptura formal en la entrega de Perlongher pues el autor no detiene su ritmo y prosodia. “Hay Cadáveres” en este caso se pronuncia como parte de una letanía, no es un quiebre o un límite, sino una intromisión semántica, el momento en que el significado intenta llenar el vacío que ha dejado esta construcción de sentido por medio de la saturación. Se satura ese espacio representado en el “donde” que se llena una y otra vez de situaciones que no se conectan; una lista de acciones que no se concretan en nada particular.

Lo que Wasem veía como el límite o el borde que no hay que cruzar, puede ser escuchado como el cruce exactamente de ese borde, la intromisión que no cambia lo físico pero lo inunda, lo repleta. Los cadáveres de Perlongher no son una amenaza o una advertencia; son el aviso de que se ha cruzado el umbral. Por eso se entrometen en el ejercicio cotidiana, en el lenguaje que se vuelve ajeno pues no podemos controlarlo. Dice sin parar, suena, emite, murmura. Así la búsqueda de significado es la búsqueda de silencio, una búsqueda imposible en un mundo donde la palabra lo ocupa todo. Los cadáveres de Perlongher son cuerpos vacíos pero que constantemente reaparecen: interrumpiendo; son el cuerpo del lenguaje de una nación sometida a la atrocidad de la dictadura. Los cadáveres de Perlongher son el recuerdo de que no es posible alcanzar ese

silencio, que todo está inundado de palabras, palabras in-significantes, volutas, florituras, barroquismos.

En el poema esto queda representado en sus estrofas finales cuando el silencio empieza a hacerse presente en la materialidad de la escritura:

Ella es la que...  
Veíase el arpa...  
En alfombrada sal...

Villegas o  
Hay Cadáveres

.....  
.....  
.....  
.....

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.  
Respuesta: No hay cadáveres. (357-367)

El poema termina con una representación del silencio, una escritura que recuerda los ejercicios de la poesía concreta, donde la materialidad misma de la letra y el signo se convierte en el gesto poético. La estrofa compuesta de puntos que tradicionalmente se han ocupado para significar la pérdida de un texto original en un manuscrito antiguo. Acá no es silencio en el sentido de ausencia, sino en la relocación también del significante ahora, la palabra pérdida, pero palabra al fin y al cabo. Cuando escuchamos la grabación de Perlongher se vuelve más evidente. En 18'05" empieza la estrofa de los puntos pero Perlongher reemplaza ese vacío de su poesía por un grito en el que se repite cuatro veces la palabra "Cadáveres". Los cuerpos que se asomaban en cada momento, que nos obligan a reconocer la imposibilidad del silencio acá nos lo hacen evidente,

cuando queda el espacio vacío lo repletan, no de a poco, ni con calma, como un grito desgarrador. El silencio es una herida por su imposibilidad, se repleta, se infecta de los cadáveres, del cuerpo vaciado.

El cassette se publica en 1991, pero se graba dos años antes en 1989. El poema en cuestión fue escrito en 1981 en el bus que llevará a Perlongher hacia la ciudad destino de su exilio autoimpuesto: São Paulo. Estos dos momentos, junto con el medio, marcan el poema en sus dos formas. En la entrega escrita de 1981 abundan marcas físicas que se pueden relacionar con la censura, con el no poder decir, pero tener que hablar: puntos suspensivos, frases incompletas, palabras cortadas. La censura pareciera no permitir que nada pasara, no hay verbos de acción, pero está la necesidad de decir, del lenguaje. Luego la estrofa perdida, el espacio del silencio y la ausencia. En el último verso la palabra cadáveres aparece por primera vez sin su mayúscula que se ha vuelto característica en las repeticiones previas, ya ni siquiera hay una subjetivación formal de los cuerpos muertos, sino la materialidad vacía. El último verso, a modo de encuesta, con un verbo impersonal refiere la pérdida máxima, ya ni siquiera la evidencia queda de este absurdo, el lenguaje lo ocupa todo, en la sobrecarga y la saturación.

En la entrega sonora de 1989, ya comenté, el espacio visual borroneado se convierte en grito, porque ya no puede haber silencio, porque en realidad nunca lo hubo. Mientras la entrega escrita fue producida durante los últimos años de la dictadura militar en Argentina, la entrega aural se produce posterior al momento en que Alfonsín se ve forzado a firmar las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Estas dos leyes son de 1986 y 87 respectivamente y fueron promulgadas por la presión que el presidente de

Argentina de ese tiempo, Raúl Alfonsín, estaba recibiendo de parte de las Fuerzas Armadas. Alfonsín fue el primer presidente de la democracia Argentina y gran parte de su triunfo se debió a las denuncias que realizó sobre pactos secretos entre los militares y el Partido Justicialista para evitar el juicio a los militares que participaron de las juntas. Alfonsín cuando sale electo comienza un proceso que distingue a Argentina de sus pares latinoamericanos pues juzga y sentencia a cárcel a los participantes de las juntas de gobierno del gobierno militar. Por esto mismo, Alfonsín pierde el respaldo y apoyo de las Fuerzas Armadas y se ve forzado a firmar estas dos leyes para evitar una catástrofe como podría haber sido una guerra civil en ese momento<sup>38</sup>.

Las leyes de Punto Final y Obediencia debida establecieron límites de prescripción para las denuncias de violaciones a los derechos humanos y civiles realizados por militares durante la dictadura y de igual forma la inimputabilidad de militares bajo el rango de coronel por el concepto de obediencia debida a sus superiores, al cometer estos crímenes. Estas dos leyes fueron vistas por mucha gente como una iniciativa de rendición de Alfonsín frente a las fuerzas armadas, otorgándoles impunidad en torno a las atrocidades cometidas durante la dictadura.

Con esto como referencia es posible leer como la censura que se puede ver en la entrega escrita es reemplazada por una urgencia, un grito. El cuerpo que habla por la herida ya no es solamente la herida física de la desaparición de gente o la muerte: ahora es la herida de la traición. El grito de Perlongher es un grito de búsqueda, pero no sólo la

---

<sup>38</sup> Ver Tedesco, Laura. *Democracy in Argentina: Hope and Disillusion*. New York: Routledge, 1999. Pg 60-70

búsqueda del silencio sino la búsqueda de respuesta y justicia. Esta idea se repite cuando luego del grito se oye a Perlongher hacer el ruido de alguien que golpea en la puerta, y los dos últimos versos se transforman en la representación de una búsqueda: el golpe en la puerta y el grito que quiere saber si hay alguien en casas es contestado por la muestra más clara de cómo cambia la significación por los diferentes momentos de emisión de las dos entregas.

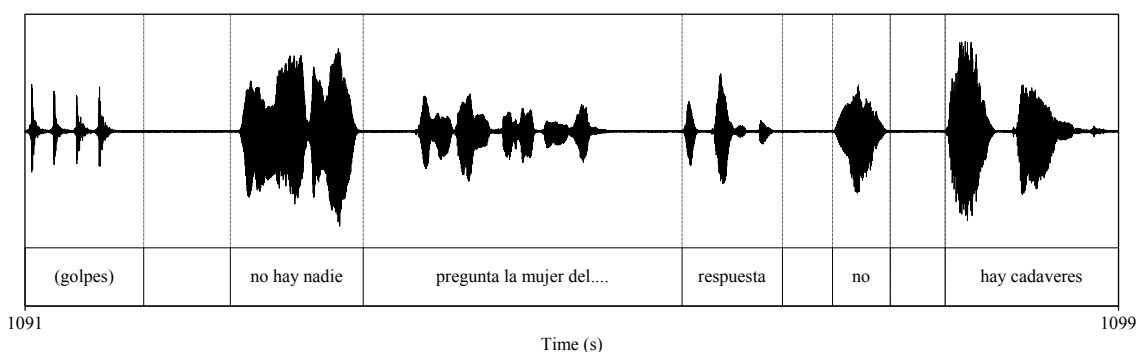


Fig. 7: Espectrograma versos 366—367

El último verso, que antes negaba, ahora afirma. Perlongher lee esta línea poniendo una pausa entre el “no” y el “hay”, haciendo “sonar” la ausencia de una coma. La respuesta se condice con la idea de la despersonalización. Ya no es el hecho de que hasta los cadáveres no están, ahora la respuesta es que no hay gente, sólo cadáveres. Los golpes en la puerta, como un epifenómeno sonoro de la entrega del poema sólo ayudan a una lectura material de esta. Si el poeta había demostrado su interés por el trabajo con la materialidad del poema en su entrega escrita, la entrega aural sólo lo hace más evidente con estas marcas.

## LA REPETICIÓN

Una de las características más evidentes de cadáveres es el uso de la repetición: el verso final de cada estrofa que formalmente conecta una con otra aunque en la construcción semántica pareciera ser el punto débil del eslabón semántico. La repetición en sí tiene una larga data en las construcciones retóricas de la poesía en español. Partiendo por lo clásico las estructuras de la poesía oral y las canciones populares de contexto rural por lo general recurren al uso de coros, estribillos y muchas veces construcciones formulaicas; hasta llegar a las experimentaciones lingüísticas llevadas a cabo por las vanguardias del siglo XX y los poetas de los movimientos de poesía concreta<sup>39</sup>. Los extremos que presento aquí no son arbitrarios pues los entiendo como dos caras de una misma moneda: la repetición orgánica de la construcción oral se contrapone a la construcción maquina del concretismo; ambos toman esta herramienta pero con intenciones totalmente diferentes. Mientras el género oral utiliza muchas veces la repetición como un espacio de *buffer* entre el pensamiento y la expresión, el concretismo toma usa la repetición para centrarse sobre la materialidad del lenguaje<sup>40</sup>.

Es entre estos dos usos que podemos mover el trabajo de Perlongher. Pero ¿debemos situarlo más cerca del estribillo popular o de lo mecánico del concretismo? ¿Son los cadáveres de Perlongher equiparables a un epíteto heroico o una glosolalia de

---

<sup>39</sup> Véase por ejemplo el trabajo de Millman Parry en torno a los versos homéricos como uno de los estudios precursores en torno a la construcción retórica de poesía popular oral.

<sup>40</sup> Me refiero en especial al concretismo brasileño surgido en la década de 1950. Sus principales exponentes fueron Augusto y Aroldo de Campos, quienes concentraban su trabajo poético en los aspectos visuales del poema. El concretismo buscó un espacio donde la sintaxis poética se suspendiera o se borrara totalmente para producir efectos relacionados con la imagen física de la letra y la palabra.

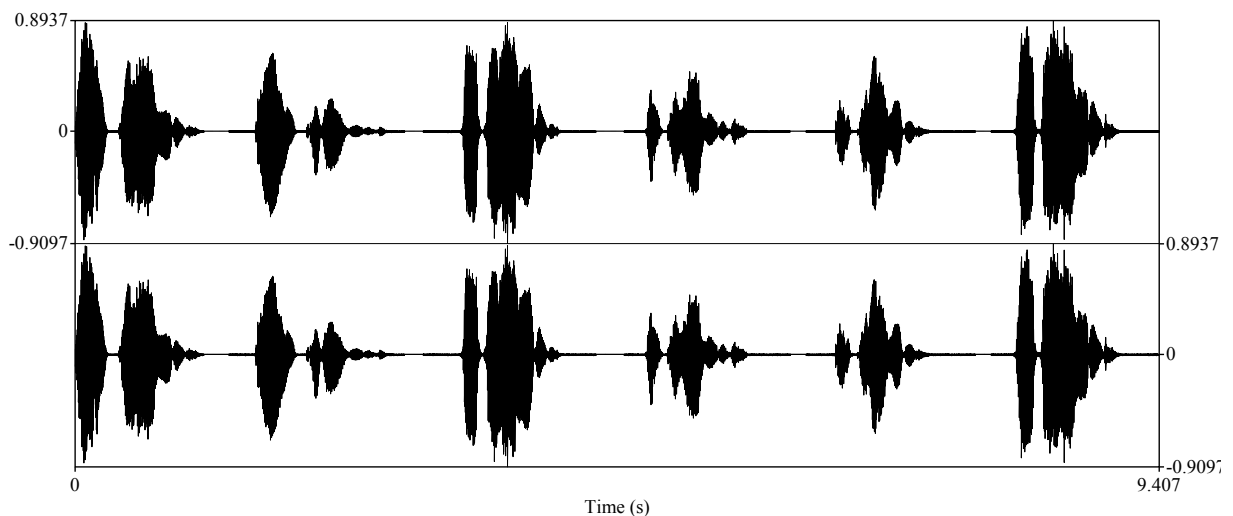
una canción infantil? ¿O son acaso paralelos a la construcción de figuras geométricas, caligramas y poesía objeto? Para comenzar esta discusión debo prestar atención al ejercicio mismo de la repetición, como un fenómeno no puramente retórico, sino también cargado de una tradición. Ya Sarduy lo refiere en *Barroco* con su idea de la “repetición obstinada de una cosa inútil” (101). Yo por mi parte me aferro al trabajo que el crítico chileno Felipe Cussen ha hecho en torno al fenómeno. Cussen reconoce dos tipos de fenómenos de repetición, los llama: reiteración y apropiación. (“Para una poética...” 44). Mientras el primero es un ejercicio que se mueve en el eje temporal de forma constante sin una variación del eje semántico, el segundo al desplazarse en tiempo, espacio y contexto, varía también su construcción semántica relacional. La apropiación está vinculada, al plagio, al remix y Cussen la equipara al *sample* de la música electrónica. La reiteración está ligada al eco, al énfasis y al *loop* en la teoría del crítico chileno.

Si bien es cierto que la obra crítica de Cussen está enfocada en el análisis de poesía experimental, concreta y sonora, por lo mismo su enfoque en los términos de la música electrónica *sample* y *loop*, creo que son herramientas teóricas interesantes para pensar las dinámicas de repetición en contextos de producción poética. La estructura “Hay cadáveres” de Perlongher pareciera jugar en un plano ambiguo que calza dentro de la noción de repetición usada por el crítico chileno, como un concepto que engloba los fenómenos de reiteración y apropiación. La repetición de Perlongher no es una repetición constante y reiterativa, como sucede en los casos que analiza Cussen, estamos frente a una imposibilidad de cambio en el registro sintagmático, donde todas las posibilidades de



enunciación parecieran estar saturadas por una frase, imagen, palabra o contenido estáticos. El *loop* de Cussen viene del modelo de lo digital y como tal es invariable “un uso exclusivamente material de la palabra y la virtual imposibilidad de borrar completamente sus ecos semánticos” (“Karl Holmqvist...” 4).

La repetición en Perlongher es diferente pues no es consecutiva. No sucede en la saturación del eje sintagmático por una sola opción, sino que sucede en un quiebre paradigmático. La repetición de “Hay Cadáveres” no toma relación únicamente con respecto a sus otras 56 iteraciones, sino también a la posición que ocupa en el eje sintagmático en cada uno de las repeticiones. Es por eso que se torna difícil ver esta frase como una mera figura retórica de repetición, una epífora o conversión, o calzarla dentro de la categoría de *loop*<sup>41</sup>. Si prestamos atención a la repetición misma, podemos darnos cuenta que esta no funciona en los cánones que ya hemos descrito:



---

<sup>41</sup> La descripción tradicional de una epífora o conversión pareciera calzar a la perfección con la frase Perlonghiana: “Repetición de una o varias palabras al final de una cláusula o de varios versos o frases” según el diccionario de la Real Academia Española. Sin embargo, el uso cultural que se le ha dado a esta figura históricamente ha estado desligado de la noción de énfasis como yo propongo leer el trabajo de Perlongher.

Fig. 8: Oscilograma de siete repeticiones de la frase “hay Cadáveres”<sup>42</sup>

Con tan sólo mirar el oscilograma de seis repeticiones arbitrarias de la frase “Hay Cadáveres” en el poema podemos darnos cuenta que estamos lejos de la reiteración exacta del *loop* digital. Simplemente el volumen ya es diferente, con perfiles que cambian dependiendo de dónde ponga el acento y qué decían los versos anteriores. A veces cambian los perfiles de tono, de intensidad; a veces cambia la extensión de la sílaba o el ataque de la frase, a veces cae en un murmullo, a veces es el timbre o el volumen, pero por sobre todo el cambio se produce en relación con la lectura que se estaba llevando a cabo en la voz de Perlongher.

Mientras en la entrega escrita podríamos suponer que la repetición de la frase nos vuelca constantemente sobre la materialidad misma del lenguaje, de la palabra y el cuerpo en este caso muerto, en la entrega sonora pasa todo lo contrario. Perlongher no pone el énfasis en la repetición maquinal, que anula la palabra para vaciarla de contenido, sino en una reiteración que busca, como dice Cussen con respecto a Gonzalo Millán, “proponer, mediante su interrelación distintas oscilaciones rítmicas y variaciones semánticas que obligan a otra forma de atención” (“La repetición es... 19). La carga semántica de la frase perlonghiana se produce en un doble mecanismo: correlación y saturación; los cadáveres tienen sentido allí donde son enunciados con respecto a lo que interrumpen, cortan, describen y predican, pero al mismo tiempo construyen su importancia en suma de su presencia, en su ubicuidad y repetición.

---

<sup>42</sup> Este oscilograma representa seis repeticiones de la frase “Hay cadáveres”. Cada una de ellas fue tomada arbitrariamente para dar cuenta de que tanto se extiende la diferencia entre las numerosas enunciaciones.

Para el ojo la saturación es fácil, promueve una forma de lectura particular: rápidamente el cerebro se adapta a patrones que le permitan ejercitar el ahorro tanto perceptual como en la producción intelectual. Por lo mismo, ante la presencia visual constante de “Hay cadáveres” el ojo lo omite, produciendo una paradoja pues aquello que está tan presente y constantemente allí se vuelve invisible y desaparece por su misma constancia. El cerebro lee el patrón y sabe que al final de cada estrofa encontrará la misma frase, el ojo sabe que puede omitirla y como lo presenta Chaton y es citado por Cussen: “la repetición le ofrece al lector la oportunidad de entrar y salir del texto, el ritmo permite escaparse, no es un tipo de concentración tan directa” (“Karl Holmqvist...” 6). Pero la entrega sonora de Perlongher no permite ese escape, esa salida. El *loop* de Cussen lo puede permitir, pero la repetición perlongheriana, como queda mostrado anteriormente, nos llama siempre a la atención, nos regresa una y otra vez al texto, impidiendo el escape, poniendo en primera plana el cadáver.

En casos como este, la repetición análoga toma sentido al ofrecer características que la repetición digital no puede ofrecernos. La repetición digital, como el *loop*, puede conservar las particularidades de una enunciación exacta, por lo mismo arrastra nociones de contexto y de espacio de emisión que no son posibles cuando la repetición se busca hacer con un método orgánico como es la voz humana. Aunque Perlongher quisiese hacer de su “Hay Cadáveres” una reiteración exacta, al modo de los poetas concretistas brasileiros, los límites de su medio no se lo permitirían. Con la voz humana es prácticamente imposible repetir de forma exacta la enunciación de una nota musical particular, menos aún una estructura más compleja como puede ser una canción o en este

caso una frase. Esta imposibilidad es una imposibilidad del medio, y en parte también una imposibilidad propia de la poesía en voz alta. Si bien ya los estudios de performance han abordado la imposibilidad de la reproducción de una performance; por cambios en la audiencia, el tiempo, contexto, etc, la naturaleza material del sonido y el aparato sonoro humano también nutren esa unicidad de la emisión.

La sutileza de la voz de Perlongher se contrapone al uso que le da a la escritura. Si al escribir una y otra vez “Hay Cadáveres” se logra construir una noción de significado por acumulación, al decir la misma frase con cambios en algunas de las características del sonido (timbre, volumen, intensidad, ataque, etc.) individualiza la posibilidad significativa de cada uno de esos cadáveres.

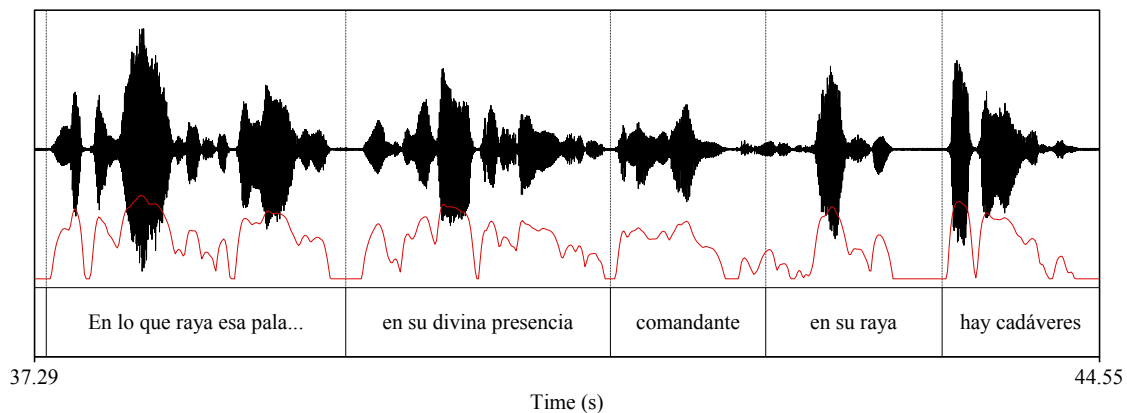


Fig. 9: Oscilograma y curva de intensidad versos 18-19

Por ejemplo, en estos versos, parte de la cuarta estrofa del poema, podemos ver en la línea roja el contorno de intensidad del poema. En este caso el verso final “Hay Cadáveres” genera un pico de intensidad que se condice también con un punto de tono alto, este quiebre con la tendencia descendente de los versos anteriores lo interpreto como

un tono irónico. Esta ironía se presenta en discusión con los dos versos anteriores “en su divina presencia / comandante, en su raya” (18-19), se vuelve sobre esta re-lectura de la canción “Hasta siempre comandante” escrita en 1965 por Carlos Puebla como una despedida para el Che Guevara cuando este dejara Cuba. Aquí podemos ver que el verso final de la estrofa se usa para re-significar esta canción que se había vuelto tradicional dentro de la izquierda latinoamericana luego de la muerte de Guevara. Los cadáveres de Perlongher plantan la duda sobre esta figura de la revolución socialista, dejando en claro también la problemática que se puede relacionar con las campañas de violencia anti-homosexual que el mismo Guevara dirigió en su paso por Cuba.

Perlongher reconoce las posibilidades que le entregan cada uno de los medios que utiliza. Si volvemos una vez más nuestra mirada hacia aquellas últimas estrofas donde sucede quizás la diferencia más drástica entre las dos entregas, podemos releer la distancia entre escribir y hablar en el uso de la penúltima estrofa, la estrofa en blanco:

Villegas o  
Hay Cadáveres

.....  
.....  
.....  
.....

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres. (360-367)

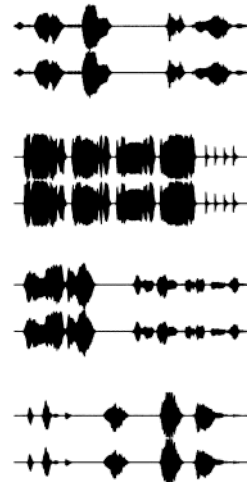


Fig. 10: Oscilograma de las últimas tres estrofas del poema.

Al mirarlas a la luz de las ideas de repetición, reiteración y saturación semántica estas dos estrofas adquieren una nueva fuerza semántica, aún más en el contexto total del poema. La entrega escrita se conecta de alguna forma con otros momentos de silencio en el poema, el uso de los puntos como marca remiten a los constantes quiebres y cortes que se representan previamente en el poema: “porque su novio ha / .....!”(50-51), “de ubre, percal crispado, romo clit...” (185), “táctilmente en los telares – y daba esa textura acompasada... / lila...” (245-246). Esto liga el uso de la línea punteada a los momentos de silencio, aún más cuando la estrofa inmediatamente sobre esta juega con una serie de frases incompletas e interrupciones. La línea punteada escrita se vuelve así también un modo de repetición, el vacío absoluto de significado que se produce por la repetición perfecta en la escritura, esta es la expresión máxima de esto. Las conexiones con el uso previo de los puntos nos remiten una y otra vez a la censura, el corte, la imposibilidad de la comunicación exacta. Si volvemos nuestra atención al díptico que cierra el poema, la línea punteada resignifica el descubrimiento que estos cadáveres que se han repetido una y otra vez, no pueden luchar contra el vacío, pues su misma repetición lo provoca.

Por otra parte, la entrega sonora nos pone en el plano de la repetición y del significado como saturación. No es la potencia del vacío sino el agobio de lo que se llena completamente. La repetición en este caso se vuelve casi una psicosis, una necesidad de gritar y de enfrentarse al mundo por medio del grito, de un peak sonoro. Aquí podemos entender el concepto de saturación en su noción más ligada a la poética neobarroca, pero

también al uso del sonido. En acústica se habla de saturación cuando un receptor, ya sea un micrófono o nuestros propios tímpanos, reciben una señal que debido a su alta intensidad se vuelve ininteligible. La saturación en este caso funciona de forma similar, se nos entrega un mensaje con tanta intensidad que es imposible ignorarlo, pero al mismo tiempo su propio sentido se pierde en la fuerza de la repetición “¡cadáveres! / ¡cadáveres! / ¡cadáveres! / ¡cadáveres!”. ¿Cómo escuchar entonces el grito en relación a los silencios anteriores en el poema? La saturación no lo permite,. Este grito se desvincula; no lo antecede el verbo “haber” ni pareciera tener la misma fuerza enunciativa de las menciones anteriores de la palabra “cadáveres”.

Esta estrofa, casi al cierre del poema, resignifica la intromisión de los cadáveres, más allá de la idea de un límite y abyección. La repetición es por primera vez una repetición continua, ininterrumpida y casi idéntica. A pesar de que este es un momento máximo de expresión afectiva, en el grito mismo, es también el momento en que la repetición nos devuelve a lo maquinal y a una metáfora de lo tecnológico. La repetición reverbera en el golpe de puerta antes del verso “ No hay nadie?...”, son dos ecos de un mismo fenómeno como un sonido que rebota en una pared distante, atrasándose, distorsionándose. La llamada y el grito son dos caras de una misma moneda: si la línea punteada remitía a los cortes, silencios y censuras, el grito que toma su lugar remite a la repetición, a lo sobredicho, a la saturación maquinal. Este último verso busca a todos esos otros versos anteriores donde se mencionaron los cadáveres, como un aullido que busca su respuesta en cada una de las iteraciones anteriores. Los golpes en la puerta son enérgicos, urgentes, como de quien responde a un llamado de auxilio o una emergencia y

así, entre el grito que llama y el golpe en la puerta de quien responde, el verso final cambia de significado. Ya no es más la ausencia de evidencia, sino la saturación máxima. No es que no hayan cadáveres, es que ya todo lo que queda son cadáveres.

### **¿SONAR MARICA?**

En el cambio de década del setenta empezaron a expandirse en el mundo las búsquedas de igualdad y justicia impulsadas por el Mayo del '68 francés. En Argentina no fue diferente, junto con los movimientos populares de izquierda comenzaron a surgir otras agrupaciones que luchaban por libertades y reivindicaciones particulares de grupos humanos que hasta ese momento habían sido menospreciados. Así, surgen agrupaciones feministas y también el Frente de Liberación Homosexual (FLH) en la Argentina del cual Perlongher participa a partir de 1971. La participación de Perlongher en el FLH no es una participación meramente nominal, pues con la experiencia en la militancia en el partido obrero, es él quien trae nuevas visiones sobre como organizar la agrupación y la importancia de la acción política. Como el mismo Perlongher lo presenta; el surgimiento del FLH en esas fechas no tiene una carga simplemente anecdótica, es también una marca de un clima de politización importante, donde los integrantes del grupo buscan que la lucha por los derechos de los homosexuales no queden supeditadas, o suspendidas del todo, a la búsqueda de los partidos de la izquierda argentina (“Historia del frente...” 77).

Perlongher es una figura protagónica del proceso de formación no sólo del FLH sino en general de los movimientos de reivindicación de derechos para sujetos homosexuales. Aunque en sus primeros años, aun como estudiante universitario, su causa



estuvo ligada al grupo ya mencionado, hasta sus últimos años siguió publicando importantes contribuciones al pensamiento de las minorías sexuales en el contexto intelectual de Argentina, incluso superando las barreras nacionales hasta influenciar a los movimientos en otros países del continente como Brasil y Chile. Así, su trabajo crítico se realizó siempre en estos dos frentes: el ejercicio crítico y la militancia política. Según es presentado por Marcelo Manuel Benítez, sicólogo compañero y amigo de Perlongher en el FLH, esta combinación de un fuerte espíritu crítico y de su ideas de una militancia en el movimiento de liberación homosexual llevó a algunos enfrentamientos con otros integrantes de la agrupación ligados más a la izquierda progresista<sup>43</sup>. Mientras los movimientos de izquierda consideraban que las reivindicaciones que buscaba el grupo debiesen de posponerse hasta que se lograra una nación socialista, Perlongher oponía a esto los movimientos homofóbicos de la Cuba socialista y al URSS.

Perlongher sabía que la lucha por la liberación y los derechos de los homosexuales no podían posponerse hasta el triunfo del socialismo. Tenía claro que su lucha era parte de una lucha más grande, una lucha por la igualdad pero que debía de pelearse en todos los terrenos. Esto, al igual como sucede con la lucha del negro en Cuba como queda representado en Guillén, es la noción marxista de que el triunfo en la lucha de clases llevaría a la resolución de muchos de estos problemas pues se ven supeditados a problemas de clase social. Así, se entiende los problemas de postergación como simples

---

<sup>43</sup> El texto escrito por Benítez puede ser consultado en el sitio web de la revista *El Ortiba* en <http://www.elortiba.org/perlongher.html>

síntomas, pero el poeta argentino busca, mientras se apoya a la izquierda, que el FLH no pierda de vista sus luchas particulares.

Un segundo problema en el que Perlongher encuentra resistencia, según lo presenta Benítez, fue la figura de “la marica”.

Perlongher veía en la "marica" al auténtico homosexual rebelde, de ahí que fuera también el más perseguido. La "marica" para el Perlongher de entonces, era el verdadero desafío a los roles sexuales estereotipados y la más auténtica ruptura con la cultura machista. Y por ello emprendió una campaña que rescatar (*sic*) al hombre afeminado, creando así un antecedente para luego enmarcar la discusión acerca del travesti y el transexual. (Santibáñez)

Esta preocupación de Perlongher lo sitúa en contraposición a los movimientos más conservadores del movimiento de liberación homosexual, en particular el “modelo gay”.

Ante la persecución, lo instintivo es refugiarse –en este caso constituir una fortaleza homosexual que resista a la dictadura heterosexual. Si es así, cada uno tiene que definirse, que “identificarse”, que “asumirse”: homo o hetero. El riesgo, es que se apunta a la constitución de un territorio homosexual –especie de misionismo– que conforma no una subversión, sino una ampliación de la normalidad, la instauración de una suerte de normalidad paralela, de una normalidad dividida entre *gays* y *straights*. Tranquiliza de paso a los *straights*, que pueden así sacarse la homosexualidad de encima y depositarla en otro lado.

Esta normalización de la homosexualidad erige, además, una personología y una moda, la del modelo gay . . . pasa a tomarse como un modelo de conducta. (Perlongher *Prosa* 32-33)

En general esta contraparte arguye una noción de “normalidad” que busca situar al sujeto homosexual como parte de una construcción social ya establecida: no hay noción de ruptura o “revolución”, como plantea Santibáñez, sino una búsqueda de un espacio ya asignado en la dinámica cultural y social. La idea de “la marica” se vuelve revolucionaria pues no se conforma en obtener un espacio en la sociedad, sino que busca cambiar preceptos sociales y poner en jaque estructuras que obligan la heterosexualidad o lecturas que equiparan sexualidad, sexo y género.

La categoría de “marica”, similar a la “loca” de Lemebel, es parte de una estructuración crítica en torno a las dinámicas culturales de sexualidad y género<sup>44</sup>. Se le enmarca, como lo muestra la cita anterior, en conjunto, y como un paso necesario, con el travesti y el transexual porque funcionan en cuanto cuerpos marcados. El travesti y el transexual de Santibáñez son sujetos que llevan marcas en su cuerpo visiblemente, ya sea por la ruptura de cánones culturales de vestimenta o por el desfase que se produce entre la expectativa cultural del cuerpo y la identidad sexual del sujeto. En la misma crónica, el autor menciona que la marica era vista como un “hombre afeminado” y que por lo mismo se le asignaban características de “frivolidad, degeneramiento, de atraer sobre el conjunto de los homosexuales la represión policial, etc. Cerrándose la polémica con estas solemnes

---

<sup>44</sup> Sobre Lemebel ver: Blanco, Fernando, ed. *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004.

palabras: ‘No por ser homosexual uno debe dejar de ser hombre’”. No parece raro así que Perlongher viera en esta figura la posibilidad de una revolución que otros integrantes del movimiento no eran capaces de ver: la marica era una revolución en su propio actuar, un cuerpo que rompe con las normas binarias de género en cuanto actuar.

El cuerpo de la marica pone en jaque la ley cultural sobre la cual un cuerpo debe ser leído de forma primaria en cuanto a su sexo (Butler *Gender Trouble* 39). Esta ruptura provoca no sólo una ansiedad dentro de los grupos heteronormados, sino también dentro de los grupos de liberación homosexual de la época, quienes buscan igualdad de derecho, pero se limitan a los cánones de construcción social del binarismo sexual. La marica es una performance que pone en evidencia lo que Butler presenta en su idea de que no existe una identidad de género por detrás de la expresión de género. El cuestionar ese “ser hombre” pone en evidencia el vacío de identidad, lo que provoca la ansiedad por la ausencia de pertenencia a un sistema de referencias en el cual enmarcarse. En otras palabras, el problema que aparece para los grupos de liberación homosexual más hegemónicas con la figura de la marica tiene que ver con el poder insertarse dentro de un modelo de acción, una legalidad sistémica del “ser”. Donde Perlongher y la marica buscan revolucionar el sistema y evidenciar sus vacíos y trabas, los otros movimientos buscan conservarlo, conquistar un espacio dentro de él, no el quiebre con el sistema, sino la aceptación de su existencia dentro de esa legalidad.

La marica, como esta figura controversial dentro del Frente de Liberación Homosexual, es una de las evidencias del interés del Perlongher por la fuerza que existe en el cuerpo y la performance. El cuerpo marica es un cuerpo abyecto que en su propia

existencia, por su resistencia a los discursos sobre género impuestos culturalmente, propone una revolución estructural de cánones de escritura del cuerpo. Lo que se describe como “actuar afeminado”, es problemático pues rompe horizontes de expectativas, poniendo al descubierto lo que culturalmente debe ocultarse; cuestiona la dualidad hombre/mujer tanto en su identidad de género como en el actuar de su sexualidad. Perlongher reconoce la fuerza revolucionaria que existe en el cuestionar no sólo la pertenencia del sujeto homosexual en la cultura, sino también la posibilidad de que el sujeto homosexual pueda reconfigurar la cultura misma, rechazando así una cultura de acomodados por la posibilidad de una revolución cultural real que depende de estos cuerpos abyectos.

En el mismo “Cadáveres”, la corporalidad resulta ubicua y marcada. Partiendo simplemente por el verso final que se repite, ya desde ahí podemos ver como se establece el cuerpo, en este caso el cuerpo muerto, como un factor constante en la producción de quiebres y rupturas sintácticas y culturales. Como ya quedó demostrado anteriormente, es la presencia de los cadáveres la que marca espacios de silencio, censura y quiebre. Sin embargo, no son solamente los cadáveres las marcas de una corporalidad abyecta en cuanto está muerta. Dentro de las múltiples escenas que Perlongher va presentando una y otra se enfoca en el cuerpo de sujetos despojados culturalmente, posicionando sus cuerpos como espacios más que como sujetos: “en la del pelo que se toma / con prendedorcito descolgado” (12-13); “En su divina presencia / Comandante, en su raya” (17-18); “Yes, en el estuche de alcanfor de esa / ¡bonita profesora!” (85-86), “en la conchita de las pendejas / En el pitis de un gladiador sureño, sueño” (116-117). Una y

otra vez los cuerpos interactúan con objetos para convertirse en espacios de abyección: el cuerpo es el punto donde se encuentra lo atroz, lo abyecto pero también lo revolucionario. Los cadáveres de Perlongher son un palimpsesto de cuerpos, escritura sobre escritura, cuerpo sobre cuerpo.

Los cuerpos en “Cadáveres” son reescrituras que no pueden definir su género ni siquiera en cuanto a su género gramatical: “La matrona casada, que le hizo el favor a la muchacho pasándole un / buen punto;” (239-240). Constantemente los diferentes personajes de Perlongher se entremezclan, borran límites y todos los cuerpos se convierten en la masa de cadáveres, cuerpos en que los géneros ya no tienen distinción. Así, la escritura de Perlongher quiebra estructuras que son partes de la performance de género permanentes en el español. La aserción constante del género por medio del género gramatical es cuestionada por el poeta en su disposición de no hacerlo coincidir, o de no dejar en claro si el uso del gramatical femenino hace referencia al sexo de los sujetos representados o no. Por ejemplo, en una escena de violación: “dónde ella eyaculó, la bombachita toda blanda” (214). Así, la marca de género gramatical, que es la marca constante en el ejercicio del español, se diluye y se borra. Esta pila de cuerpos, se confunde en los cadáveres no marcados, no es la marca de la muerte cultural que también posee género en la lápida que celebra a la “amada esposa” o “querida madre”. En este caso la escritura busca borrar la marca en el cuerpo, desmarcar para generar marcas nuevas, marcas imprecisas, distintas y revolucionarias.

De igual forma Perlongher usa este mismo sentido con su propio cuerpo. El cuerpo no sólo está marcado por la cultura pero también puede dejar marca en sí mismo,

de igual forma como se puede pensar la escritura como cuerpo, o marcar corporal, debemos de entender la voz como una forma más en que el cuerpo se inscribe en los espacios y los resignifica. Aquí entra en juego la cita de Donna Haraway que Judith Butler selecciona Como epígrafe de su libro *Bodies That Matter* (1993): “Why should our bodies end at the skin, or include at best other beings encapsulated by skin?” (xi), si consideramos el cuerpo más allá de los límites que concibe la piel y pensamos en la idea de una extensión física, donde las marcas que un sujeto puede hacer extienden su cuerpo, la voz se vuelve parte de la corporalidad. La voz es cuerpo en cuanto nos sitúa como una constante a ser leída, somos descritos y determinados culturalmente por las particularidades de nuestra voz, que finalmente funciona como una más de las marcas del cuerpo, como ya lo vimos en Guillén hasta la posibilidad de escribir y leer el color de piel de una persona en su acento.

La poesía de Perlongher, que ya he discutido aborda la posibilidad de una reconfiguración escritural revolucionaria del cuerpo, también busca esta posibilidad de re-escritura en la dimensión sonora del poema. La posibilidad de una “escucha” perlongheriana de la voz se debe entender dentro del marco ya mencionado de la voz como cuerpo. Perlongher utiliza su voz en este sentido, su entrega del poema tiene características o marcas de lo que se caracteriza como una sonoridad de la marica. Tendemos a pensar que este registro de una sonoridad queer es en verdad construida en estereotipos y experiencias de homofobia; no obstante debemos de entenderlo en el contexto de la misma producción intelectual de Perlongher. Esto se condice con la defensa que el autor hace de la figura del marica y su presencia revolucionaria: su cuerpo

y su voz, al estar fuertemente marcados en su sexualidad disidente, se establecen como un espacio de agencia sobre la expectativa de acción del cuerpo masculino. Perlongher lee en voz alta con una cadencia y un ritmo que cabría en el catálogo de lo que Santibáñez nomina como “afeminado”. Su voz misma cuestiona el espacio del sujeto homosexual poniéndolo en primer plano. Los ejercicios de subversión del español escrito (la no concordancia de género gramatical, la ambigüedad de los sujetos) se ven acompañados del uso de lo que podríamos caracterizar, siguiendo a Butler, como una sonoridad *Critically Queer*<sup>45</sup>.

La sonoridad queer en el trabajo de Perlongher quizás destacan más en el lado B del casete, en su poema “Mme. S”, pero no escasea en el mismo “Cadáveres”. Escucho la voz de Perlongher teniendo en consideración con la plantea Butler en “Critically Queer”: “what is exteriorized or performed can only be understood through reference to what is barred from the signifier and from the domain of the corporal legibility” (24). En este caso, aquello que es excluido es la posibilidad de identificación del sexo en cuanto al binario hombre/mujer; Perlongher busca que su voz se identifique con esta voz que cuestiona, *queer* en el sentido de “rara” como aquello que no calza. Entonces, al ser la voz del poeta la única parte de su cuerpo a la que tenemos acceso, y al mismo tiempo ser una parte marcada en su *queerness*, se convierte en un punto focal del deseo (Butler, *Gender Trouble* 95-96) y una muestra clara de la intención política y de agencia sobre su lectura.

---

<sup>45</sup> Ver Butler, “Critically” 17.



Perlongher ofrece su voz no de forma arbitraria sino cuidada y medida. Si volvemos al testimonio de Reynaldo Jiménez: Perlongher sabía lo que estaba leyendo en una compenetración absoluta de su poesía; su lectura no era automática sino estudiada, revolucionaria y comprometida con su causa. Leyó sus poemas en una sola toma, porque a final de cuentas era la única forma de presentar esa performance: cargándola totalmente de contenido en una entrega única. La voz del poeta encarna una marca en sí misma y al mismo tiempo marca el espacio que presenta con herramientas como el silencio y la repetición, reconfigurando la función del lenguaje para dejar permear su propuesta estética con su entrega. De igual forma utiliza su voz, en cuanto parte de su cuerpo, como una herramienta de revolución con la cual romper binarismos de género y situar su poesía como uno más de sus ejercicios de militancia. La lectura de Perlongher entonces está ahí, junto a la pertenencia al movimiento obrero y a los movimientos de liberación homosexual, es un ejercicio más de militancia y estar presente; en suma ser político en todas las dimensiones de su producción, incluyendo cuerpo y voz, cuerpo-voz.

## TRACK 4: LA VOZ DIASPÓRICA DE PEDRO PIETRI

La poesía de Pedro Pietri enmarca una búsqueda de espacios propios para unir la fisicalidad que conecta dos puntos distanciados en la comunicación. Esa fisicalidad es el cuerpo, la materialidad física, de aquel/aquello que se ha distanciado de su referente. Hoy puedo acceder a estos espacios gracias a archivos digitales comunitariamente contruidos como YouTuibe o a esfuerzos académicos como el proyecto PennSound dirigido por Charles Bernstein. En este capítulo abordo cuatro entregas sonoras del poema “Puerto Rican Obituary” (1973) del poeta puertorriqueño Pedro Pietri como muestras de la producción sonora en diáspora. Analizo cómo estas entregas sonoras se nutren de una experiencia diaspórica para formar nuevos espacios de pertenencia. Me concentro en el trabajo que Pietri lleva a cabo con su poema buscando espacios de integración con la diáspora puertorriqueña, cargando a su poema con una fuerza contextual que lo sitúa como parte de un teatro-comunidad performática. Analizo así como las entregas de Pietri se marcan dentro de lo que el crítico y poeta puertorriqueño Urayoán Noel denomina *encounterpolitics* y como en cada una de las diferentes entregas podemos ver características diferentes que nos ayudan a evidencia la necesidad de una política y poética del encuentro entre voces y tradiciones. Pongo especial énfasis en la idea de la palabra y la entrega sonora, como el mecanismo mediante el cual se puede lograr esos espacios de encuentro.

La experiencia puertorriqueña en Nueva York se vuelve un contexto de producción importante para el trabajo de Pietri. Sin emabrgo, la situación puertorriqueña

no se debe entender aislada sino como parte de un movimiento diásporico que se dio en ciertos barrios de Nueva York, donde las diásporas pierden una categoría nacional y deben de entenderse en conexión con otras poblaciones que han sido pospuestas y discriminadas sistemicamente como es el caso de la comunidad afroamericana y afro-diaspórica. En resumen, debemos entender de entender el proyecto de comunidad de Pietri en un reconciliar una tradición vernacular puertorriqueña con el pertenecer a una comunidad más amplia de la diáspora global en Nueva York.

Es interesante que sea exactamente en estos poemas en que tenga un acceso puramente digital. Esta desconexión de la que hablé se replica en la distancia que la diáspora establece, la idea de la repetición exacta de lo digital hace eco en esa búsqueda de pertenencia, en el *sameness* del saberse parte de una comunidad y al mismo tiempo no poder serlo. Sin embargo, me sirvo de las posibilidades que brinda la digitalización: los puedo acceder mientras voy en bus camino a casa, los puedo pausar y regresar con precisión a cualquier momento y puedo copiarlos o escucharlos infinitas veces sin temor a que cada vez que suenan estén poco a poco perdiendo parte de sí.

Me centro para mi análisis en los espacios de enunciación y diáspora de Pietri. Una diáspora que parte para él desde muy joven, concentrando toda su producción artística en la experiencia de una comunidad en movimiento. La ciudad de Nueva York, de este modo, se vuelve una geografía y un paisaje para la producción del poeta, la ciudad se vuelve un crisol, no de culturas, sino de experiencias culturales del desarraigo y la exclusión que se expresan tanto en la producción escrita como en la sonora. El espacio de enunciación no es secundario porque de nutre la experiencia misma de la diáspora, como

una ciudad que en verdad no le pertenece a nadie aunque todos estén allí. Analizo de igual forma, como la necesidad de encuentro se ve afectada por la geografía y espacialidad de las diferentes entregas que analizo.

Para mi análisis de Pietri abordo cuatro entregas diferentes del poema “Puerto Rican Obituary” producidas en diferentes contextos temporales y sonoros. Desde la primera ocasión en que el poema fue presentado en vivo en 1966 hasta la versión grabada por el sello Folkways Records para el LP *Loose Joints*, una colección de poemas de Pietri leídos por él editada en 1979. Presto atención también a las audiencias que acompañan estas diferentes grabaciones, pues su participación se vuelve trascendental en la posibilidad de entender la noción de encuentro en los diferentes contextos espaciales.

He dejado atrás cintas magnéticas, vinilos y cassettes. Por primera vez mi proyecto se vuelca sobre voces que han sido convertidas en series de ceros y unos. Pasar de lo análogo a lo digital no es un cambio de formato menor; hay toda una diferencia afectiva relacionada con el proceso. A lo largo de esta investigación he hecho hincapié en la materialidad del sonido, en su aspecto más físico, como una de las variables que afecta y mueve el análisis. Esta fisicalidad a la que hago referencia está vinculada a la existencia de un contacto real entre la onda emitida y el movimiento interno que se produce en nuestros oídos y es interpretado como sonido por nuestro cerebro. Ese contacto entre dos personas las tecnologías de grabación análogas permiten extenderlo en el tiempo; como si se tratara de un par de latas y un larguísimo pedazo de cordel con el que un par de niños estuviesen jugando, la voz se retrasa y se distorsiona, pero es la misma vibración que

emite el sonido la que mueve la lata, el cordel y la siguiente lata, para que el mensaje salga al otro lado.

Los surcos en la superficie del vinilo son una extensión de ese cordel, la voz los produjo, son una marca física y palpable de lo que sucedió, de igual forma con la cinta magnética y su cambio de polaridad producido por el sonido. Existe una continuidad del medio físico, es decir, hay un lazo que se genera entre la voz que originó la onda y el tímpano que vibra en para recibirla e interpretarla. Al igual que con el cordel mientras la distancia aumenta la calidad se deteriora; en el cordel es el espacio en las grabaciones es el tiempo, pero el cassette que antes sonaba con la voz clara de Perlongher o Mistral, con cada paso por los cabezales, o cada año guardado en alguna bodega, algo pierde de aquella onda original. Los surcos del vinilo se rayan, desgastan y quiebran, y así esa evidencia física de que la voz alguna vez existió y pudo modificar la materia, se distorsiona, se borrona hasta que en algún momento desaparece.

En el mundo digital esto no es así. La voz digital funciona de otra forma totalmente diferente. Existe siempre entre emisor y receptor un traductor, un intermediario, que en este caso es una máquina. El computador, con micrófonos de por medio, recibe la onda que es emitida y la convierte a su lenguaje particular, a su universo de ceros y unos. Esta transducción, el convertir un tipo de energía en otro diferente, genera una versión incorruptible e invariable que puede tocarse cuantas veces se quiera sin que exista ningún tipo de cambio en la onda que llega a nuestros oídos<sup>46</sup>. Entonces la

---

<sup>46</sup> El crítico estadounidense Jonathan Sterne en su libro *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (2003) también menciona el concepto de transductores y transducción: “modern technologies of sound reproduction use devices called *transducers*, which turn sound into something else and that

distancia ya no importa, tenemos la posibilidad de acceder a todo de todas partes, llevar estas cadenas de ceros y unos en nuestros computadores y a veces no es necesario ni eso, y se almacenan en la ambigüedad inmaterial de “la nube”. Pero el contacto ya no está; la materialidad que dibujó el surco, que cambió la polaridad de la solución de cromo, se ha perdido. El cordel se ha cortado y acercamos la lata de conserva a nuestra oreja pero ya no vibra levemente con su timbre metálico.

Esa pérdida de la cercanía está en el centro de la revolución digital, como lo plantea Diana Taylor en *Archive and the Repertoire: Cultural Memory and Performance in the Americas* (2003): “on the brink of a digital revolution that both utilizes and threatens to displace writing, the body again seems poised to disappear in a virtual space that eludes embodiment” (16). Hemos optado por la posibilidad de accesibilidad por sobre la cercanía material. A veces a tal punto que el medio físico se vuelve secundario y se destruyen originales, porque no vemos el valor histórico en la materialidad. Como cuerpos desechables, nos deshacemos de aquello que ya ha sido “digitalizado”, porque ocupa espacio o porque reina en nosotros aun la idea de que el medio es secundario al mensaje. Esta idea ronda en mi cabeza porque es primera vez en esta investigación que

---

something else back into sound” (22). Aunque su uso del concepto está pensado para el contexto de la reproducción sonora su definición de un transductor simplifica el concepto a una construcción de sólo dos pasos cuando puedes ser una estructura mucho más compleja. Un transductor, técnicamente, es un aparato que convierte un tipo de energía en otro tipo de energía, siendo por lo general pequeñas piezas electrónicas que detectan cambios físicos que son traducidos a una señal eléctrica. Sin embargo, cuando hablamos de grabación digital estos cambios no se producen directamente en esos dos pasos de sonido-electricidad-sonido, existen también pasos en los que la electricidad es convertida en un pulso magnético que crea los cambios en un disco duro por ejemplo, y otros paso más que complejizan el modelo simplificado de Sterne. Para ver más información sobre transductores ver: Agarwal, Anant. *Foundations of Analog and Digital Electronic Circuits*. Department of Electrical Engineering and Computer Science, Massachusetts Institute of Technology, 2005, p. 43.

dependo absolutamente de un archivo digital. Aunque en su momento tuve que digitalizar también la gran mayoría de las grabaciones que he tratado en esta investigación, en este caso no tuve la oportunidad de acceder a muchos de los originales, por distintas distancias: me separan muchos años de algunas de estas grabaciones, algunas de ellas son demasiado valiosas y no están disponibles para el público o en muchos casos son grabaciones de performances en vivo, que la única forma de accederlas es a través del registro que alguien hizo, y que sólo está disponible en su versión digital.

Así, a lo largo de este capítulo abordaré las temáticas del encuentro, la tradición y la comunidad. Divido el análisis en tres ejes teórico-críticos. El primero de ellos apoyado en la noción de la política del encuentro (*encounterpolitics*) como lo presenta Urayoán Noel, pero llevado también a un nivel estético con una poética del encuentro. El segundo aborda las ideas de la diáspora y la comunidad en diáspora con aspectos raciales y lingüísticos apoyado por el concepto de teatro-comunidad (*Community theater*) de Guthrie P. Ramsey Jr. en su libro *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop* (2003). Por último, el tercer eje es la idea de comunidades de afinidades sonoras y comunidades de sonido.

Ya que inserto el trabajo de Pietri dentro del fenómeno de la diáspora puertorriqueña a Nueva York me parece importante hacer un par de anotaciones acerca del fenómeno. A grandes rasgos el movimiento de gente desde Puerto Rico a los Estados Unidos comienza tras el fin de la guerra contra España. Cuando Puerto Rico queda libre del dominio español pasa a las manos de Estados Unidos en 1898 con lo cual la fuerte migración está relacionada con su categoría colonial bajo dominio estadounidense. Ya de

por sí la posición de Puerto Rico es complicada en este contexto, la diáspora puertorriqueña está basada principalmente en la ausencia de oportunidades de trabajo en la isla y en el hecho que la concentración de bienes está en manos de los Estados Unidos. Esto queda aún más claro cuando, debido a la crisis económica posterior a la Primera Guerra Mundial, la migración desde la isla se dispara, llegando la mayor parte de esa población a Nueva York (un 87% de los puertorriqueños en Estados Unidos se encontraban en Nueva York para la década de 1940)<sup>47</sup>.

Ahora bien, la especificidad de la colonización tardía y ya no bajo la noción del imperialismo europeo sino de un nuevo imperialismo capitalista, hacen de la experiencia diaspórica puertorriqueña una particularidad única. Sin embargo, en el contexto de su posicionamiento en la ciudad de Nueva York debemos de entenderla como lo explica Urayoán Noel:

Nuyorican poetry must be understood in two distinct yet overlapping diasporic contexts: a specifically Puerto Rican one, shaped by Puerto Rican vernacular traditions and expressive cultures, and a broader Afro-diasporic one that encompasses African and Afro-Caribbean culture and that finds significant points of contact with African American Communities in neighborhoods such as Harlem and the South Bronx (xvii)

La poesía Nuyorican refleja la experiencia general de la diáspora puertorriqueña en Nueva York, donde comparte los espacios y se nutre de la tradición de otra comunidad

---

<sup>47</sup> Para ver más información del fenómeno de la diáspora puertorriqueña puede consultarse el capítulo “Colonialism, citizenship, and the making of the Puerto Rican diaspora: an introduction” de Carmen Teresa Whalen en *The Puerto Rican diaspora: historical perspectives* Philadelphia: Temple University Press, 2005.



diaspórica: la afro. Este doble contexto diaspórico se va a ver reflejado en cuestiones estéticas y políticas que enmarcan el contexto de producción de Pietri.

## **NUYORICAN SOUND**

El documental *El pueblo se levanta* (1971), que hoy está accesible en formato digital en discos de DVD, producido por Newsreel parte con una secuencia en blanco y negro de un joven Pietri presentando “Puerto Rican Obituary” en la ocupación de la First Spanish United Methodist Church en el East Harlem por parte de los Young Lords en 1969. Un Pietri de veinticinco años presenta su poema frente a una audiencia variada en un salón de murallas de ladrillo pintadas de blanco, donde cuelga un lienzo con el lema keniano “Harambee” seguido de la palabra “Unidos”. Este lienzo de por sí es una marca lo que va a ser una constante del movimiento de reivindicación de la población de puertorriqueños en Nueva York y también su producción cultural, una fuerte conexión con los movimientos afroamericanos de la década de los sesenta en Estados Unidos. Mientras las actividades políticas seguidas por agrupaciones como *The Young Lords* emulaban los modelos establecidos por agrupaciones como *The Black Panthers*, sucedía una situación de espejo en las producciones culturales, de ahí el gran crecimiento entre la comunidad puertorriqueña y la comunidad afroamericana en Nueva York de movimientos como el *spoken word* y posteriormente el *slam* y *def poetry*.

El *spoken word* como la forma poética que conocemos hoy en día tiene quizás su antecedente en los poetas del *Harlem Renaissance* en la década del 20 en Nueva York. Este arte se enfoca en la entrega sonora de textos por lo general poéticos (a veces son

discursos o ensayos incluso) que tienen un enfoque en el ritmo, la prosodia y la intensidad de la entrega. Desde sus inicios se ha nutrido de una estética y ética negra, pues al igual que los poetas del que fueron parte del movimiento antes mencionado, el *spoken word* fue parte del New Negro Movement, un movimiento cultural que buscó poner énfasis en la producción por parte de sujetos negros. Este vínculo con lo político se corresponde luego con los siguientes momentos de auge que el *spoken word* en los años 60 con los movimientos sociales que buscaron reivindicaciones para grupos de mujeres, sujetos negros, inmigrantes latinos y otros grupos humanos pospuestos.

Es en este contexto donde se enmarca esta performance de Pietri es la que Urayoán Noel analiza en su texto *In visible Movement: Nuyorican Poetry from the Sixties to Slam* (2014). Noel cita al crítico Alessandro Portelli como un precursor de lo que él propone sobre la performance de “Puerto Rican Obituary” por parte de Pietri:

Pedro Pietri incorporates in his poetic performance all the personae of oral bards, recording artists, and verbal heroes of this culture. His delivery ranges from the mimicry of the monotone of prior to the impersonality of the ballad singer; from the straight-face of the standup comedian to the incantatory patterns of preaching praying, and nursery rhyming form the street poetry of the dirty dozens to soap box oratory – and the parodies of each. His plays stylize choral, antiphonal patterns of formalized collective speech and amplify the voice of the community shouting slogans, mumbling litanies, and calling out Bingo numbers. The interaction of English and Spanish sounds enhances the ironic contrast between the

formulas of official discourse and the flow of street talk, a contrast underlined by puns and oxymorons (...) building breathlessly upon one another in rapid self-contained units, like the one-liners of a standup comedian. (180–81)

Esta larga cita de Portelli es la que Noel utiliza como una base crítica para su análisis de la performance de Pietri. Es interesante eso si la expansión que hace sobre el concepto de *encounterpolitics* como una conjunción de voces, personas, experiencias y discursos que se encuentran en la poesía de Pietri para formar parte de la *counterpolitics* del movimiento nacionalista de los grupos puertorriqueños en Nueva York (12).

Comparto en gran parte la propuesta de Noel, pienso que poemas como “Puerto Rican Obituary” se sitúan como espacios de encuentro, donde lo político y lo poético tienen una misma forma. La performance presentada en *El pueblo se levanta* es una muestra clara de esto, este espacio de ocupación política por parte de la comunidad que fue la *People’s Church* en el East Harlem en 1969, es también un espacio de performance para la comunidad en general y para Pietri en particular, es aquí donde se negocian significados en la forma del teatro-comunidad (*community theater*) propuesto por Ramsey. Allí Pietri exorciza alguno de sus demonios que provenían tanto de la experiencia de racismo compartidas por las diferentes comunidades latinas en Nueva York y también de la experiencia ligada a los horrores de la guerra de Vietnam, a la que tuvo que ir luego de haber salido seleccionado en 1966 en el sorteo (*draft*) para formar parte del cuerpo militar en esa zona. Estos sorteos antes de 1969 no eran al azar como los

demuestran las estadísticas, más del 75% de las fuerzas del ejército en esta guerra eran sujetos pobres de la clase trabajadora.

Noel describe esta performance de Pietri en los siguientes términos:

Far from the radical conceptualism of some of his later work, a youthful Pietri recites the poem in his stark monotone, his body mostly still except for a slight back-and-forth movement of the arms that resembles a quirky metronome. The bearded activists in the audience are mostly silent throughout, except for a generalized chuckle at the “bullet-proof rice and beans” line. (24)

Noel pone atención sobre este movimiento de bamboleo hacia atrás y hacia delante que tiene el cuerpo de Pietri, lo compara con un instrumento de medición musical diseñado para dividir los tiempos en intervalos idénticos y constantes. Pero el movimiento de Pietri es también un movimiento de nerviosismo, de aquel que no puede mantener una posición porque la situación completa es incómoda. Noel lee esta incomodidad como parte de un problema de no poder conectarse con un “sentir el dolor” (24), pero creo que la incomodidad pasa más por la construcción de una performance de un joven de 25 años que intenta enfrentar una audiencia donde todavía no se ha situado como un poeta establecido.

Este balanceo hacia delante y hacia atrás no es algo que esté vinculado a cómo Pietri entrega el poema constantemente, sino un momento propio de la situación. Así, por ejemplo, nos queda claro al ver video de la entrega que hace de “Puerto Rican Obituary” en 1986 en Washington D.C. al parecer en la Marcha por la justicia, del National

Congress for Puerto Rican Rights. Allí un Pietri de 42 años, vestido completamente de negro, lee su poema ya sin el movimiento de su cuerpo, y sin introducir tampoco los elementos de performance experimentales que luego tratará en otros trabajos como sus obras de teatro. Su performance se reduce al uso de su voz y creo que es aquí donde más me distancio de lo que propone Noel y anteriormente Portelli.

Ambos críticos hablan sobre el tono monótono de la rendición de Pietri, vinculándolo, al menos en la lectura de Noel, a una referencia sonora con el movimiento *beat* norteamericano. Esta idea es interesante en cuanto responde al ritmo robótico como el que utilizaba el poeta estadounidense Allen Ginsberg para la entrega sonora de su poema “Howl”<sup>48</sup>. Aunque es fácil identificar esas sonoridades similares que acercan la entrega de un poeta como Ginsberg con esa primera entrega en la *People’s Church* de Pietri, cuando escuchamos la presentación hecha en 1986 en Washington podemos escuchar cómo se genera una distinción entre ambos ritmos. El de Pietri ahora es mucho más enfático, extiende las sílabas finales de sus palabras para marcarlas y cargarlas. Su voz no tiene la velocidad que utilizan los poetas *beat*; aunque trabaja con la idea de los versos que se encadenan para extenderse en líneas largas no lo lleva al extremo del exhausto como si lo hace Ginsberg. La figura del autor de “Howl” no es azarosa sino que responde al diálogo que intento establecer con Urayoán Noel quien utiliza a Ginsberg en su introducción para describir la estética de autores Nuyoricans como Miguel Algarín por ejemplo:

---

<sup>48</sup> Una lectura de este poema hecha en 1959 en Big Table Chicago Reading puede encontrarse disponible en el archivo de Ginsberg en PennSound: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ginsberg.php>

Like Ginsberg, Algarín's Nuyorican poet rejects the conventional poetic line in favor of a breath line where "the value of the breath is the length or the period of time that you can hold it, and keep going" (332); the difference is that the Nuyorican breath line emerges out of a political necessity to create "a sentence that is total and complete" so as to hold the attention of the people in the streets (332). (Noel xxvii)

Esta noción que Noel rescata desde Algarín se tropieza con este poema de Pietri, que se vuelve una de las obras insignes de la diáspora puertorriqueña en Nueva York. Ni el joven Pietri en la iglesia, ni el de cuarenta y tantos años en la marcha en Washington, ni siquiera el que lee en el Nuyorican Poets Cafe tienen esa construcción del agotamiento del aliento. El aliento se presenta como un factor interesante, pero no en la misma dinámica *beat* que se ve en Ginsburg: Pietri usa el aliento como parte de la construcción del poema pero no en la idea del agotamiento por acumulación de palabras. El aliento de Pietri pareciera agotarse un poco con cada verso, más por la fuerza y el cansancio que su propia palabra produce que por el encabalgamiento de un verso al siguiente. Su aliento se marca particularmente en esas intervenciones que desarman el ritmo repetitivo del poema: "screaming mira mira! / your name is the winning lottery ticket" (39–40). Todo lo monótono que Portelli y Noel ven en este poema se desarma en estas intervenciones, en el grito de estos dos versos o en el ritual que se abre con la sesión de espiritismo como veremos más adelante.

A las grabaciones de 1969 y de 1986 se suma una grabación disponible en YouTube de la cual no hay mucha información archivística, simplemente que fue

publicada en esta plataforma digital en 2009 y que fue grabada en el Nuyorican Poets Cafe. Es una grabación de audio que supongo debe haberse grabado en algún momento tardío de la década del 80 o los primeros años de la década de los 90, por las inflexiones de la voz de Pietri. En ella se puede oír claramente la voz de Pietri y llevando su particular forma de leer su poema a un extremo que no se ve en ninguna otra grabación. El poeta utiliza una enunciación que recuerda al trabajo de un pregón callejero, ya sea de un vendedor o quizás más específicamente de un suplementero.

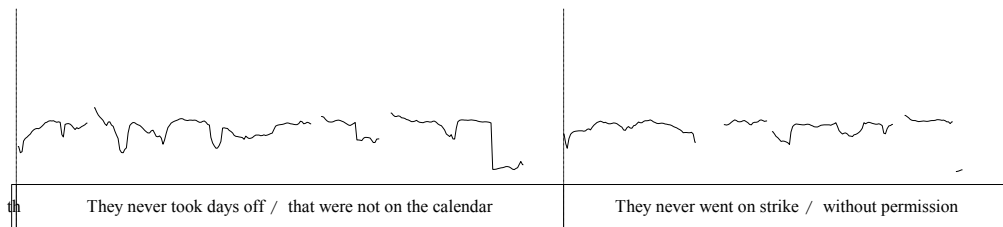


Fig. 11: Curva de tono (pitch) de los versos 7—10)

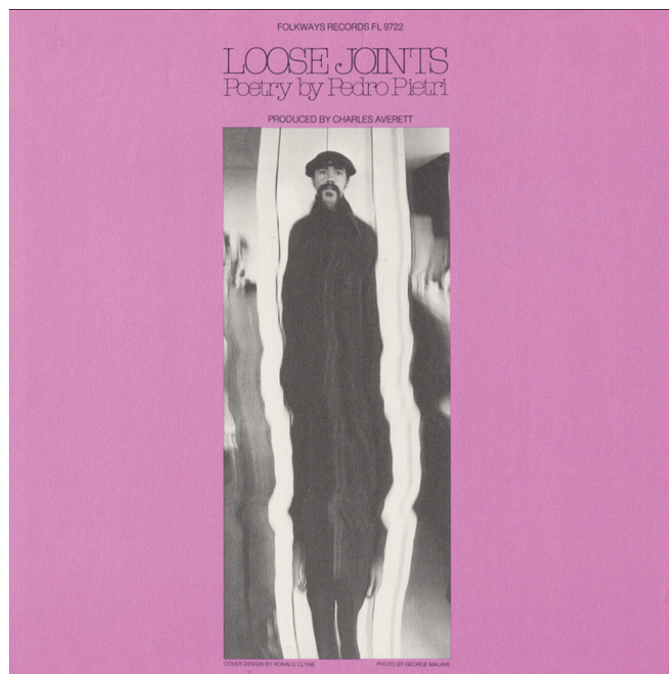
En esta entrega separa los versos de la primera parte del poema en grupos de dos y, aunque mantiene un tono y una intensidad bastantes parejas, hacia el final del segundo verso de cada díptico el tono desciende marcadamente y algunas veces también lo hace la intensidad de la voz de Pietri. Este esquema tonal recuerda, como mencioné, al pregón de un suplementero o de los adolescentes que anunciaban las noticias al vender periódicos. El descenso del tono y el alargar levemente la última vocal de la frase enmarcan esta entrega del poema en lo noticioso, lo que se condice con la idea de una *documentary poetics* que es como Noel describe la estética usada por Pietri en su poema (18).

Cada una de estas tres entregas nos presenta algo diferente con respecto al uso de la voz del poeta. En particular esta última grabación es quizás la que más se distancia de

ese monótono del que hablaban Portelli y Noel. Su voz juega con un sonsonete y un ritmo particular; pausa, cambia el tono y la intensidad de sus palabras. Esta entrega se presenta de forma definitiva, una construcción del poema que no se ve detenida por los versos en los que grita, sino todo lo contrario; estos versos se mezclan con el discurso, su quiebre se disipa en pos de una rítmica diferente a la que habíamos visto previamente. Es lamentable que las grabaciones, tanto de esta entrega como de la de la iglesia en 1969, no muestren la totalidad del poema pues parecen ser dos momentos importantes del poema en sí: esa entrega en la iglesia puede haber sido fácilmente la primera vez que se presentó el poema que sería publicado cuatro años más tarde y la del Nuyorican Poets Cafe se presenta como una performance que se distancia de las anteriores.

Ahora bien, aun con esta particular construcción rítmica no leo las otras entregas como ejercicios de monotonía. Existen ritmos internos que rompen la monotonía, que se presentan más sutiles, con variaciones menores, pero variaciones al fin. Esto puede ser aún más evidente con la cuarta grabación a la que tengo acceso; la única que se puede aún obtener en formato análogo y que al mismo tiempo parece no ser parte de la noción de Noel de *Encounterpolitics*. Estoy hablando del LP que en 1979 publica el sello Folkways Records bajo el título *Loose Joints Poetry by Pedro Pietri*. Esta grabación se realiza en los estudios de este sello ubicado en Nueva York, se publica en un LP de 42 minutos y 47 segundos de duración con la voz de Pietri.





Img. 3: Cubierta de la edición original de *Loose Joints* (1979).

El disco tiene un total de quince poemas leídos por Pietri: el lado A del vinilo cierra con “Puerto Rican Obituary” y el lado B abre con quizás su segundo poema más conocido, “Suicide Note From A Cockroach In A Low Income House Project”. La disquera que lo edita, Folkways Records, es una casa editorial formada en 1948 por Moses Asch un ingeniero en audio, aficionado a la música y la documentación del folklore norteamericano y del mundo. La disquera en cuestión buscaba “to record and document the entire world of sound” (Smithsonian Folkways), un anhelo empujado por la particularidad de su fundador y director. Esta casa de grabación fue comprada en 1987 por la Smithsonian Institution, ligándola particularmente a su Center for Folklife and Cultural Heritage; lo que ha hecho que sus grabaciones sigan disponibles hasta el día de hoy.

Dentro de la misión de la disquera estaba “to document ‘poeple’s music,’ spoken word, instruction, and sounds from around the world.” (Smithsonian Folkways). Es interesante que Pietri terminase grabando para este sello; claramente calza dentro del marco de *Spoken Word* y en esta idea que vincula nociones de *World Art* y folclore con voces populares y grupos de gente postergados cultural y políticamente. Pietri, y en metonimia la comunidad puertorriqueña en Nueva York, participa de esta política de la colección, que busca archivar y conservar las voces para que mantenerlas en el futuro, pero al mismo tiempo descargarlas de presente. La marca máxima de esto es cuando la disquera es comprada por el Instituto Smithsonian, un centro de archivista que busca la generación de archivos globales.

Esta entrega de “Puerto Rican Obituary” es muy interesante en cuanto cumple perfectamente con la idea de monotonía, pero no la monotonía performática de Ginsberg, sino una monotonía que no busca transmitir nada de esa fuerza que nutre al poema en vivo. Su lectura es tranquila, a diferencia de las otras tres, pausada y moderada como cualquier persona leería cualquier texto. Desapego es quizás la palabra que más se me viene a la cabeza sobre este trabajo, una distancia entre la palabra dicha y el poeta, como si el poema ya no le perteneciera. Acá ya no pareciera haber esta *encounterpolitics* que Noel describía, el poema al no tener su público ahí presente pierde su noción de encuentro y su capacidad como aparato político. El poema, aunque fue publicado por escrito en 1973, parece necesitar esa dimensión performática de interacción con una audiencia para lograr su efecto.

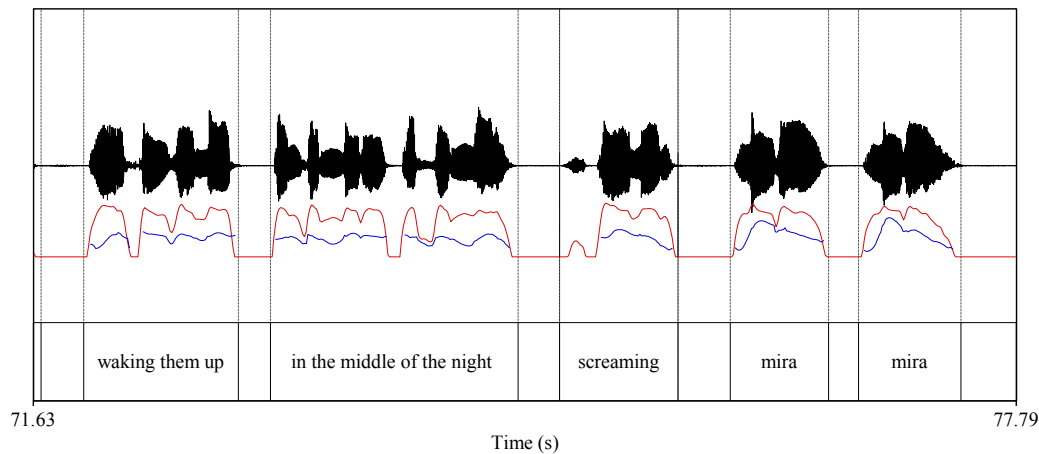


Fig. 12: Oscilograma (negro), curva de tono (azul) e intensidad (rojo) de los versos 38–39.

Se puede ver claramente las divisiones con pausas no sólo a nivel de final de verso sino también a un nivel sintáctico, en la división de la frase verbal con el complemento de tiempo “in the middle of the night”. El tono y la intensidad se mantienen estrictamente constantes generando una entrega en golpes o *beats*, con lo que parece una producción casi maquinal. Incluso en la sección final del verso 38 se produce una pausa total entre las dos frases preposicionales, para marcar dos golpes en esa mitad de la línea. Esta construcción se repite de forma constante a través de toda la primera sección del poema y, luego de la sección “Rise table”, lo retoma para la entrega de la sección final.

De este modo esta grabación nos permite hacer la distinción entre una voz política y la voz archivística. La voz archivística en este caso es una voz neutra, la única voz que parece desprovista de emoción, pues no hay espacio para lo exuberante en un museo. El archivo así se vuelve un medio para la lengua, pero no para todo el lenguaje de la performance. En Pietri, la voz del archivo es limpia y controlada, incluso en secciones como “Rise table”, que en otras entregas se prestan para la exageración y el desborde, en

esta entrega cambia el ritmo pero aun así se mantiene una idea de orden y calma. Quizás el ejemplo más claro esta en los versos 39–40: “mira mira / is on the winning lottery ticket” Si, por lo general, en las otras entregas se presentaba el apóstrofe con un grito que emulaba el estar llamando a alguien, en *Loose Joints*, el poeta sube levemente el volumen pero no es una llamada en ningún caso, y marca la pausa entre ambas iteraciones del “mira” cosa que no presenta en las otras versiones.

### **SONIC SPACE**

Es la voz política de Pietri la que se ve mayormente involucrada en la posibilidad del encuentro que hemos descrito, en el negociar un espacio nuevo, que dialoga con tradiciones de diferentes lugares para generar una sonoridad particular. Esta sonoridad no es permanente; nada más lejos, en una sonoridad performática. Pero esa performatividad es la que le permite generar el espacio de comunicación. Cuando Pietri se presenta en la iglesia podemos verlo en la reacción de los otros representantes de los Young Lords cuando se rien del “bullet-proof rice and beans” (45), en la marcha en Washington cuando la gente asiente o cuando hay un niño que llora en el momento que Pietri sube el volumen en la sección “rise table”, en el Nuyorican Poets Cafe desde el primer momento podemos escuchar gritos de aprobación, risas e interacciones. Todas las entregas son diferentes y generan diferentes tipos de reacciones, pero tienen en común la producción de ese espacio de encuentro.

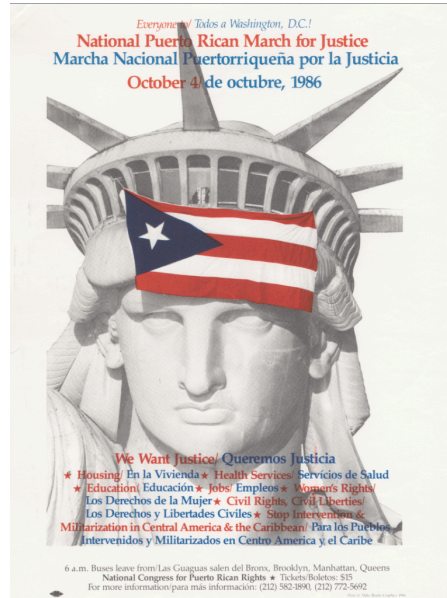
Estos sonidos de la audiencia son interesantes pues son marcas no sólo de aprobación sino también son ejercicios de reacción psicológica que se mueven, en lo que

el filósofo esloveno Mladen Dolar cataloga como fenómenos pre-lingüísticos de la voz. Estos elementos serían fenómenos sonoros no de la voz pues carecerían de una construcción de significado, es decir, son pre-significantes(23). Esto no implica que no se puedan interpretar, sino que son fenómenos que tienen una construcción psicológica que tienen una intención comunicante o al menos llaman a un intento de interpretación (28), la risa y los gritos como gestos de aprobación.

Todas las grabaciones en vivo a las que pude acceder hacen eco sobre esta idea del espacio de encuentro. Todas ellas se llevan a cabo en espacios altamente políticos: la ocupación de la *People's Church* en el East Harlem, una Marcha por la Justicia en Washington D.C. y el Nuyorican Poets Cafe. Todos estos espacios/momentos son búsquedas donde la comunidad de la diáspora puertorriqueña está intentando construir un espacio propio en territorios políticos. Relaciono esto con una reinterpretación del concepto de teatro-comunidad (*community theater*) presentado por el musicólogo Guthrie Ramsey Jr en su libro *Race Music. Black Cultures from bebop to hip-hop* (2003). Ramsey define los teatro comunidad como: “Public and private spaces [that] provide audiences with a place to negotiate with others—in a highly social way—what cultural expressions such as music mean.” (77). Aunque el concepto de Ramsey está pensado en la producción musical por parte de comunidades, creo la idea es transferible a la poesía, especialmente en el caso que estamos viendo de entregas sonoras.

El esfuerzo de la *People's Church* fue un esfuerzo por la posibilidad de un centro comunitario en el barrio donde la población latina vivía bajo pésimas condiciones. La Marcha por la Justicia en Washington D.C. es parte del programa del National Congress

for Puerto Rican Rights, una organización que busca un derechos igualitarios para todos los puertorriqueños en diferentes territorios.



Img. 4: Afiche oficial de la Marcha por la Justicia en Washington D.C. (1986)

Por último, en el Nuyorican Poets Café, un espacio que nace a partir de los esfuerzos de una comunidad creativa que se reúne inicialmente en la sala de una casa, para luego conformarse como una institución creativa en la comunidad del East Village. En todos estos espacios se están produciendo negociaciones de lo que implica ser parte de esta comunidad diaspórica. Fianlmente se relacionan en esta negociación conceptos de memoria cultural, momentos históricos y un discurso poético (Ramsey 77).

Todos son espacios de agencia y ocupación que buscan insertar nuevos lugares de encuentro. Por eso tiene sentido la presencia constante de la voz de Pietri en ellos, las políticas de encuentro (*encounterpolitics*) de las que Noel habla las leo también como

*poéticas del encuentro*, que se producen incluso en la forma de una *sonoridad del encuentro*. La voz de Pietri funciona así, es al mismo tiempo una arma político, poética y sonora, que construye comunidad no en el anhelo de una patria perdida, sino en la esperanza de la ocupación de un nuevo espacio<sup>49</sup>. La voz de Pietri en estos tres espacios se muestra viva, se nutre con la interacción con la gente; es el bamboleo en el salón de la iglesia, el grito en la marcha, la risa en el café. No parece raro entonces que su voz archivada, la del LP de Folkways Records sea, a pesar de ser la grabación más profesional, la grabación que más pierde de todas estas: pierde significado pues no está participando de ese encuentro. Y aunque Moses Asch “objected to the use of the studio as a place where the engineer manufactured the sound from isolated performances. He saw recordings as a means for artists to express themselves free from interference by technicians.” (Smithsonian), aun así su grabación de Pietri se siente aislada. Puede que no haya interferencias de técnicos, pero tampoco hay participación ni encuentro, no hay comunidad en su construcción, porque no sucede finalmente en un teatro-comunidad.

Ahora bien, no intento entender el trabajo de Pietri como una abstracción o el levantamiento de un espacio desde cero; su construcción de comunidad y su posibilidad de encuentro funciona en cuanto una experiencia y una herencia compartida. Es así como sucede por ejemplo con los momentos que causan risa del “Puerto Rican Obituary”. Esto sucede principalmente en la grabación que no lo muestra a él, esa que se da en el Nuyorican Poets Cafe. El poema en sí mismo no es un poema cómico, es la tragedia de

---

<sup>49</sup> Eugene Mohr en su libro *The Nuyorican Experience* (1982), lee la poesía de Pietri como defendiendo un “puertorriqueñismo” como único método de salvación. Creo que su lectura es acertada cuando dice “pride in one’s . . . heritage” (95) pero ese orgullo no es una identificación absoluta o un concepto nacionalista, sino una pertenencia a una comunidad particular que comparte una historicidad.

aquellos que han compartido la experiencia de ser parte de estas comunidades postergadas en las grandes ciudades de Estados Unidos. Sin embargo, en momentos realmente duros del poema la audiencia ríe, sin que esto interrumpa a Pietri, porque la experiencia compartida, el encuentro, sucede y es en la risa que se puede resistir a la tragedia. La risa tiene ese aspecto que Dolar le reconoce de superar al lenguaje al ser pre-simbólica y más allá de lo simbólico, una mezcla de reacción animal pero también cargada culturalmente (29), como un reconocimiento de una cultura—una experiencia—compartida.

El encuentro, como unidad de construcción de la poética de Pietri, no sólo se refiere al contacto directo con la comunidad por medio de la respuesta de ellos, o por una experiencia compartida. Existe también una fuerte noción de un contacto con un pasado o una tradición que permite construir un punto de encuentro. Esto claramente puede verse hacia la mitad del poema:

Rise Table Rise Table  
death is not dumb and disable  
Those who love you want to know  
the correct number to play  
Let them know this right away  
Rise Table Rise Table  
death is not dumb and disable  
Now that your problems are over  
and the world is off your shoulders



help those who you left behind

find financial peace of mind

Rise Table Rise Table

death is not dumb and disable

If the right number we hit

all our problems will split

and we will visit your grave

on every legal holiday (166–182)

Esta sección del poema, como lo presenta Noel, está trabajando con la tradición afro-caribeña de Mesa Blanca, vinculada a sesiones de espiritismo y contacto con los muertos (25). Aunque Noel lee este espiritualismo como una contraparte a la cruda experiencia del cuerpo diaspórico yo leo esta intervención espiritista como parte de la construcción de una voz en diáspora, y de tal forma la formación de un cuerpo en esta situación. Lo que se ve en el antepenúltimo verso, en ese “will split” como los problemas pasan también a ser una realidad diaspórica, algo que puede irse de su presente.

Esta sección se vuelve sumamente interesante cuando pasa del reino de la escritura a la voz. De las cuatro grabaciones disponibles de Pietri presentando este poema, sólo dos de ellas tienen esta sección. En la versión grabada para Folkways record es el momento en que la voz de Pietri adquiere mayor expresión al cambiar el ritmo que

ha mantenido durante la primera parte del poema para empezar con una voz de invocación al mencionar el primer “rise table”.

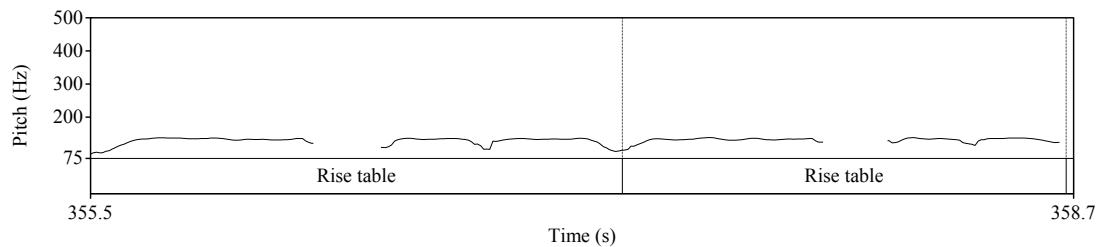


Fig. 13: Curva de tono en el verso 166

Su voz baja marcadamente de tono y comienza un ritmo ritualístico que se distancia de la sección anterior de la entrega mayormente debido a una baja de cerca de 40Hz promedio y a la estabilidad de este nuevo tono a lo largo de toda la sección que recuerda al espiritismo. Este cambio se nota aún más cuando luego de repetir el verso “RISE TABLE” vuelve a los nombres que son la lista de este obituario: “Juan / Miguel / Milagros...” (189–194). Así, este momento de contacto con los espíritus pasados se sitúa como un intersticio ritual, en el cual las voces del pasado son llamadas a participar de la construcción de este punto de encuentro.

La otra versión que existe de esta sección es la grabación de la Marcha por la Justicia en Washington. En esta versión cerca del minuto 5:00 de la grabación comienza con la introducción de la sección: “Is time / to visit sister lopez again...” para luego entrar en los versos “Rise table”. Lo interesante de esta entrega es que ya aquí Pietri se deja llevar en esta sección, quita la vista de su libro y cada vez que vuelve sobre los versos “rise table, rise table” alza la voz un poco más hasta que al final se vuelve un grito.

Apura los versos que están entre estas alzas de volumen, dándole un ritmo particular a esta entrega que no se repite en ninguna otra sección de ninguna otra versión.

Esta entrega es tan energética que los ojos de Pietri parecen voltearse, como en un trance espiritista, y su voz sube tanto de volumen y desciende tanto en el tono que incomoda al público que se puede ver haciendo que algunos de ellos comiencen a voltearse para mirarlo. La energía presente en esta entrega es tal que es imposible ignorar esta sección como algo anecdótico. La sección quiebra el ritmo del poema en ambas grabaciones, modifica la actitud de Pietri y su sonido, es el primer momento en que Pietri parece invertir toda su atención y una emotividad en el poema, no existe el control sobre la pausa y las oraciones se encadenan totalmente sólo cortadas por un grito que apenas puede darse por la capacidad propia de la garganta, el grito se quiebra en el sonido del carraspeo.

Leo la energía que Pietri le dedica a esta sección como una búsqueda de ese espacio propio que debe de estar conectado con una tradición. Nuevamente el encuentro no es sólo interpersonal sino a nivel temporal, es el poder encontrarse con una parte de sí mismo. El poema de Pietri busca poder abrirse paso en ese camino del encuentro con la tradición: “Dead Puerto Ricans / Who never knew they were Puerto Ricans / Who never took a coffee break ... / and communicate with their latino souls” (47–53). La comunicación con esa espiritualidad o alma latina se logra por medio del lenguaje que Pietri está presentando en su entrega. Es la palabra, no el idioma, lo que funciona como el vehículo final de encuentro; así volvemos sobre la idea de que lo que Noel describía

como políticas de encuentro es también una poética del encuentro; una estética del encuentro donde la palabra permite el encuentro entre cuerpos y tradiciones.

La tradición y la palabra están ligadas a la posibilidad de construir un espacio propio que implique una mejora con respecto a la situación actual. Es un volcarse sobre una palabra que ha sido dejada de lado, una palabra que puede ayudar a construir estos encuentros:

They are dead  
and will not return from the dead  
until they stop neglecting  
the art of their dialogue (209–213)

El obituario que Pietri está escribiendo no es un obituario por sujetos asesinados, sino por sujetos postergados, que se ven obligados a quebrar sus vínculos de relación con otros sujetos y con su tradición en pos de lograr un espacio en una sociedad, que aun después de esa renuncia no es capaz de aceptarlos. Es en esa imposibilidad del diálogo y del encuentro donde se hallan muertos. Así, aunque Pietri tenga una intención antifundacional, como lo propone Noel (20), la poética del obituario todavía retorna sobre la posibilidad de construir un espacio que va más allá de lo nacional. Pietri logra, con su poema describir y construir la experiencia puertorriqueña en Nueva York. Este mismo fenómeno fue reconocido en su momento, el año que Pedro Pietri murió, cuando David Gonzalez, un periodista del New York Times escribió una columna hablando de él, la que cerraba con la frase: “Three Decades Ago, a Poem Ignited a Movement”.

Esa breve columna publicada en enero del 2004 es un homenaje exactamente a la idea del encuentro. Habla sobre los últimos momentos de Pietri, sobre los eventos donde se reunieron poetas, excompañeros del ejército, artistas y miembros de la comunidad para ayudar a reunir el dinero necesario para pagar el costo del tratamiento alternativo al que el poeta se iba a someter para pelear contra el cáncer que lo afectaba. Estos eventos son una muestra de esta política/poética del encuentro: en el Nuyorican Poets Cafe el lugar donde las voces de múltiples generaciones se han reunido para encontrarse como en esa grabación donde la voz de Pietri se ve acompañada de risas, gritos y reacciones a sus palabras.

El café aboga por ser ese espacio sonoro, donde la poesía se presenta en la palabra en voz alta y es en esa palabra que sucede el encuentro. Las grabaciones que he analizado en este capítulo nos muestran eso: la poética y la política de la voz están asociadas a la posibilidad de encontrar a ese otro para formar comunidad. Comparto con Noel, y por medio de él con Israel Reyes, que la poética de Pietri no busca un fundamento nacionalista, pero creo que sí existe una política fundacional: el encuentro como el momento político. El encuentro de la comunidad con los activistas en la iglesia en 1969, el encuentro entre experiencias de Washington y Nueva York en la Marcha por la Justicia en 1986, el encuentro con el público en este espacio para la poética y política que será el Nuyorican Poets Cafe. En todas estas instancias es el sonido y la palabra lo que logra el encuentro, es la posibilidad del resonar en el otro, de ser una cámara de resonancia para el otro, lo que construye espacio.

Pietri armó todas estas ideas en “Puerto Rican Obituary”, cuando presenta a los muertos del obituario “in the main lobby of the void / addicted to silence” (251–252 ). A esta muerte muda, se contrapone la idea del encuentro sonoro:

where beautiful people sing  
and dance and work together  
...  
where you do not need a dictionary  
to communicate with your people  
Aqui Se Habla Espanol all the time  
...  
Aqui Que Paso Power is what’s happening  
Aqui to be called negrito  
means to be called LOVE (297–312)

Estos versos finales del poema construyen la verdadera posibilidad de una comunidad en el sonido, un reflejo de todos esos espacios sonoros que hemos visitado en las grabaciones. El uso del español esta vez como una herramienta de legitimación de un espacio que se establece en la repetición de ese “aquí”. Ya no son las interjecciones sueltas del “mira, mira!” que vimos antes, sino una voz declarativa de la particularidad del espacio sonoro, donde se negocian la historia y la memoria colectiva en este teatro-comunidad que se está formando en torno a la poesía del encuentro.

Es por eso que la voz del LP *Loose Joints* tiene un sonido tan diferente, eso no es comunidad, sino más exotismo y archivística donde no hay otro que resuene, de forma

inmediata con el sonido de la voz de Pedro Pietri. La construcción de la comunidad depende de tener estos espacios la negociación se haga de una forma altamente social (Ramsey 77). El estudio de la disquera no es uno de esos espacios, no es un espacio de comunicación sino de grabación frente a máquina. Comunicarse es la posibilidad de encontrar a su propia gente, sin la necesidad de herramientas que funcionen de intermediario. La esperanza de la comunidad está puesta sobre la sonoridad del “ser llamado”, y es sumamente poderoso el gesto final de Pietri de poder trocar un vocablo racial hacia una llamada del AMOR.

## Conclusiones

Espero, a lo largo de esta disertación, haber demostrado por medio de mis análisis la importancia del estudio del sonido en la poesía de autores latinoamericanos del siglo XX. Aunque para poder construir una estética sonora autoral sería necesario un análisis de un corpus mucho mayor por cada uno de los poetas, creo haber demostrado la utilidad de un acercamiento a la literatura desde una “escucha” profunda y crítica. Prestando atención a detalles sonoros como el tono, la intensidad, el ritmo y la entonación he logrado demostrar que el uso de la voz en los poetas no puede ser considerado un fenómeno unidimensional ni que puede ser analizado solo en cuanto una construcción superficial siendo necesario el desarrollo de una metodología del oír. De igual forma al analizar herramientas y técnicas sonoras, como el uso de la repetición y el silencio, creo haber demostrado una conciencia sonora en la producción de las entregas que analizo en cada caso.

La noción teórico crítica que ha guiado el desarrollo de esta disertación ha sido la idea de una *escucha profunda*, influenciada por las reflexiones fenomenológicas en torno al sonido de Don Ihde y Jean-Luc Nancy. Este acercamiento constituye una escucha que implica el encuentro entre cuerpos, permitiendo abordar la materialidad del sonido de estas entregas. Tanto para Ihde como para Nancy el sonido no puede ser separado de la experiencia de la escucha. Es en este sentido, que el sonido tiene un punto de existencia que depende del encuentro con el sujeto-escucha: su resonancia (Nancy 9) El receptor como una “cámara de resonancia”.



En mi estudio, he explorado como la posicionalidad de la escucha nos permite abrimos a la posibilidad de ser no solo sujetos-escuchas, sino también críticos desde esta perspectiva. Al no naturalizar la entrega sonora en cánones meramente logocéntricos, o de centro en el sentido del lenguaje, he podido explorar la idea de una sonoridad que no se acaba en la palabra escrita, sino que se extiende en el uso del sonido con el cual es dicha. El escuchar es un acto que puede comprenderse desde la posibilidad de “entendimiento”, pero también en la construcción de su particularidad como “resonancia” (Nancy 9). A lo largo de esta investigación he mantenido como parte de mis preocupaciones analíticas el volver sobre esta idea del sonido que se encarna en mí como su *cámara de resonancia*.

El otro concepto que ha armonizado los diferentes análisis presentes en esta investigación ha sido la idea de *entrega sonora*. Esta nace a partir de las preocupaciones que ya presentaba Charles Bernstein en su libro *Close Listening* (1998) acerca de la subordinación del formato sonoro al formato escrito. En los diferentes análisis que componen esta investigación he buscado presentar la entrega como una variable independiente, que aborda temáticas diferentes o desde diferentes lugares la misma temática. Insisto en la idea de entrega pues esto no subordina lo sonoro a lo escrito como si lo hace la idea de versionaje o adaptación. Además la noción de entrega resalta la importancia de la experiencia de la escucha que es uno de los ejes centrales de mi estudio.

He argumentado que la poeta chilena Gabriela Mistral, el cubano Nicolás Guillén, el argentino Néstor Perlongher y el puertorriqueño Pedro Pietri, todos utilizan

herramientas y recursos sonoros para la producción de sus poéticas. En el caso de Gabriela Mistral exploré el uso particular que ella da al silencio como una herramienta de agencia sobre su imagen pública. La política que mantuvo en torno a las lecturas públicas refleja una noción de control y resistencia propia en cuanto al acceso a esa parte de ella. Mistral mantiene una agencia sobre su cuerpo en contraste con la idea de su figura pública instituida por el gobierno de Chile y que “canoniza” partes de la vida de Mistral dentro del imaginario nacional. Con respecto a este imaginario “chileno” también exploré cómo Mistral crea un recorrido nacional desde el oído, vinculando la práctica de la escucha con la metáfora animal que pone en relieve una noción del sonido en su construcción física del país más allá del lenguaje.

En mi capítulo de Guillén abordo la idea de las expectativas sonoras, explorando el modo en que la “sonoridad negra” de sus primeros libros es parte de una construcción que se genera en torno al acento caribeño como un “hablar negro” particularmente en la recepción que su acento cubano tiene en la zona del Cono Sur. Analizo así también la ambigüedad afectiva que se produce con respecto a la voz de Guillén en los países del Cono Sur. Una dualidad que atrae pero también diferencia en la exotización. Al analizar trabajos que han adaptado la obra de Guillén a diferentes formatos musicales he demostrado la manera en que el proceso de exotización sónica transforma aspectos aurales de la voz de Guillén en un ejercicio de caricaturización que vacía la historicidad de los poemas en cuestión. También exploré cómo la voz de Guillén fue utilizada para validar una construcción post-racial en el gobierno revolucionario en Cuba, y cómo su voz resuena en las respuestas musicales que otros han hecho a su poema “Tengo”.

En mi capítulo que aborda “Cadáveres” de Néstor Perlongher demostré la forma en la cual las estéticas que caracterizan al neobarroco y neobarroso latinoamericano se presentan también en la construcción sonora del poema. Utilizando herramientas críticas en torno a la repetición, particularmente el trabajo del crítico chileno Felipe Cussen, presenté de que manera el uso de la repetición, a partir del sonido, genera un vacío de sentido que se condice con las ideas del lenguaje barroco. De igual forma, argumenté que el trabajo con respecto al silencio y el grito en la entrega sonora del poema enfrenta nociones de censura, yendo más allá de los cánones del lenguaje y su significación. En la segunda parte de este capítulo argumenté que Perlongher utiliza una sonoridad particular que puede ser descrita como “marica”. Esto lo vinculo con las nociones de género, *queerness* y performance expuestas por Judith Butler. La voz de Perlongher así funciona como una herramienta de revolución en cuanto a expectativas sonoras.

Por último, en mi capítulo final, exploré las diferentes entregas sonoras que el poeta puertorriqueño Pedro Pietri hace de su ya canónico poema “Puerto Rican Obituary”. A partir de las diferentes grabaciones que pude acceder pude demostrar cómo la noción de *políticas de encuentro (encounterpolitics)* conceptualizada por Urayoán Noel funcionan también a nivel sonoro, permitiendo así la creación de una *poética del encuentro* y una *sonoridad del encuentro*. El trabajo de Pietri también aborda nociones de tradiciones y comunidad en cuanto el contexto de la diáspora, y propone una posibilidad de encuentro no en la fundación de un nuevo espacio sino en la palabra como comunicación. Pietri pone énfasis sobre la posibilidad de la palabra poética y comunitaria para generar espacios de encuentro para los sujetos-comunicantes en diáspora.

Existen múltiples ángulos que pueden ser cubiertos a futuro por esta investigación. Quizás lo más obvio sea poder generar una genealogía de la lectura poética en Latinoamérica analizando los usos y tradiciones de la palabra dicha. Esto, por ejemplo, se cruza con el proyecto que la crítica estadounidense Jill Kuhnheim realizó en su libro *Beyond the Page: Poetry and Performance in Latin America* (2014); sin embargo, su trabajo se centra más en la idea de la lectura poética como performance, no explorando las particularidades sonoras de estas lecturas. Creo que puede ser de sumo interés explorar esta faceta en torno a las actitudes hacia la tecnología de la grabación y cómo esta se ve representada en entregas sonoras, construyendo así una historia de la grabación poética en el territorio latinoamericano.

De igual forma creo que las nociones de mercado y archivos comerciales en torno a estas grabaciones es de sumo interés. El tiempo que implica el rastrear las grabaciones y la información de producción de las mismas no permiten que esto sea abordable en esta investigación, pero mostró ser un tema relevante y desafiante en cuanto a su construcción teórico-histórica, por ejemplo en Guillén. El caso de Guillén no parece ser un caso único, pues existen otros poetas de los cuales se produce esta fetichización de su voz, generándose un gran número de grabaciones de su voz, pero también enmarcándola como parte de un repertorio cultural canónico tal cual ocurre por ejemplo con la distintiva voz de Neruda.

Otra de las facetas que se abre a partir de esta investigación y que convendría explorar en el futuro se refiere a las voces de mujeres en la poesía latinoamericana. El

ejemplo de Mistral es un primer paso en lo que podría ser una muy interesante arista de este tema. Al igual que en el campo de la escritura, la voz de la mujer parece estar relegada a unos pocos ejemplos. En el caso del Archive of Hispanic Literature on Tape las voces de mujeres no alcanzan a ser un 10% del total de grabaciones. En la búsqueda de las grabaciones originales para esta investigación encontré algunas sumamente interesantes, como la de Winétt de Rokha, que podría resultar pertinente analizar en conjunto y comparación con la voz de Pablo de Rokha en función de develar los en que se construyen sonoridades de género y sus resonancias con la performance del mismo.

Ya no como parte de esta investigación, sino como un proyecto a futuro que dialogue con lo que aquí presento, me gustaría explorar otras posibilidades o “salidas” alternativas al ejercicio literario. Tomando en cuenta lo que presenté como nota de cierre de mi introducción, creo que el diálogo con los estudios de discapacidad no sólo debe servirnos para explorar la manera en que se representa la discapacidad en el arte y la cultura, sino también cómo podemos expandir el campo para facilitar su acceso y ejercicio. Creo que los estudios de sonido, en su sentido más concreto y material, pueden ser una puerta de entrada para explorar la literatura desde otros ángulos y entenderla más allá de los libros. Algunas de las ideas que me interesaría explorar en este sentido son: ¿Cómo entendemos la literatura más allá del fenómeno visual? ¿Pueden los estudios de poesía prescindir de la contraparte escrita para enfocarse exclusivamente en el sonido y otros medios? ¿Cómo las tecnologías hoy en día permiten pensar el campo del estudio literario y la definición de literatura desde una perspectiva nueva que aúne otras

experiencias estéticas? Creo que esta investigación puede ser un primer paso para estudiar la literatura latinoamericana más allá del libro, para así explorar bandas sonoras, el *fan-fiction*, los *podcasts* de ficción o novelas y obras narrativas multimediales.

## **NOTA FINAL**

Es cierto, tal cual ya he comentado un par de veces, que la perspectiva particular de esta investigación nace de una preocupación por el acceso y las limitaciones que ponemos en cuanto a la recepción literaria. Este proyecto investigativo buscó en su momento, para mi, establecer bases de análisis en torno a la recepción literaria como práctica que puede reemplazar la lectura. Gran parte de lo expuesto ha surgido a partir de ejercicios que he puesto en práctica en contexto de aula universitaria. Creo que abrir estas posibilidades, de entender la literatura más allá de los límites de la escritura, permite dialogar de manera más concreta con los estudiantes hoy en día.

De igual forma, la producción sonora tiene un componente emotivo bastante fuerte, lo que permite que se produzcan reflexiones en la sala de clases que cuestionan el rol tradicional que se le ha dado a la poesía. Como parte de ejercicios de aula en cursos de literatura y cultura no sólo he asignado escuchas de poemas sino también ejercicios prácticos de presentación de poemas, ya sean como lectura en voz alta o declamación directa. Este ejercicio, ligado fuertemente a la idea del sonido en la poesía, les permite a los alumnos relacionarse con los poemas a un nivel personal, traer al ruedo sus propios cuerpos, para que puedan ser partícipes del trabajo poético.

La recepción como “escucha” y la producción poética en su nivel sonoro permiten educar en torno a la literatura como una experiencia sensorial, abriendo caminos epistemológicos distintos que validan otras formas de conocer. Creo trascendental hoy en día que pensemos la pedagogía de la poesía y, en extensión, de la literatura, bajo la perspectiva de abordarla en una forma más integral. No estoy en contra de la interpretación textual, pero en sí creo que no logra generar el vínculo entre los estudiantes como cuerpos en aprendizaje. Quizás leer un poema en voz alta parezca hoy en día un ejercicio anticuado y obsoleto, pero es, sin embargo, un primer acercamiento a la materialidad del objeto literario.

## Bibliografía

- Alderete Ramírez, Ada Nilda. *El sonido y el ritmo en la poesía de Nicolás Guillén*. 1a ed. Santaigo del Estero: Mimeográfica Mulki, 1969. Print.
- Aparicio, Frances R., and Susana Chávez-Silverman, eds. *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover, NH: Dartmouth College, University Press of New England, 1997. Print. Reencounters with Colonialism--New Perspectives on the Americas. Print.
- Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Berkeley: University of California Press, 1991. Print.
- Berger, John. "Animal World." *New Society* 25 Nov. 1971: 1042–1043. Print.
- Bernstein, Charles, ed. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998. Print.
- Bollig, Ben. "'El Libro Era Una Cosa Que Ocupaba Espacio' (Néstor Perlongher). Recent Works on Poetry, Publishing and Performance in the Southern Cone." *Journal of Latin American Cultural Studies* 24.3 (2015): 387–404. *Taylor and Francis+NEJM*. Web.
- . "Néstor Perlongher and the Avantgarde: Privileged Interlocutors and Inherited Techniques." *Hispanic Review* 73.2 (2005): 157–184. Print.
- . *Néstor Perlongher: The Poetic Search for an Argentine Marginal Voice*. Cardiff: Univ. of Wales Press, 2008. Print. Iberian and Latin American Studies. Print
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge, 2011. Print. Routledge Classics. Print.



- . "Critically Queer." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1.1 (1993): 17–32. Web.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006. Print. Routledge Classics. Print.
- Concha, Jaime, and Gabriela Mistral. *Gabriela Mistral*. 1a ed. Madrid: Júcar, 1987. Print.
- Cussen, Felipe. "Éxtasis Líquido: Néstor Perlongher Y La Poesía Visionaria En Latinoamérica." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38.76 (2012): 173–190. Print.
- . "Karl Holmqvist y Anne-James Chaton: La repetición como liberación." *Revista 180* 35 (2015): 46–53. Web.
- . "'La Repetición Es El Nuevo Principio Creativo' (Gonzalo Millán) / 'I See Repetition as a Basic Creative Method' (Dirk Huelstrunk)." *TRANS* 19 (2015): 2–11. Web.
- . "Para Una Poética de La Repetición." *Meridional. REvista Chilena de estudios latinoamericanos* 5 (2015): 41–58. Print.
- Dalleo, Raphael, and Elena Machado Sáez. *The Latinola Canon and the Emergence of Post-Sixties Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. *Open WorldCat*. Web. 21 Mar. 2016.
- De La Fuente, Alejandro. "The New Afro-Cuban Cultural Movement and the Debate on Race in Contemporary Cuba." *Journal of Latin American Studies* 40.04 (2008): 697. *CrossRef*. Web.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2006. Print. Short Circuits. Print.

Echavarren Welker, Roberto. "Barroco y neobarroco." *Confluenze* 2.1 (2010): 1–13.

Print.

Eidsheim, Nina Sun. "Marian Anderson and 'Sonic Blackness' in American Opera."

*American Quarterly* 63.3 (2011): 641–671. *Project MUSE*. Web.

*El Pueblo Se Levanta*. Third World Newsreel Film Collective, 1971. dvd.

Erlmann, Veit. *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York :

Cambridge, Mass: Zone Books ; Distributed by MIT Press, 2010. Print.

Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother For The Nation: The State And Gabriela Mistral*. 1

edition. Minneapolis, MN: Univ Of Minnesota Press, 2002. Print.

foundation, library of congress hispanic, library of congress recording laboratory, and

gabriela mistral. "Gabriela Mistral reading her poetry, at the Library of Congress,

Dec. 12, 1950, for the Archive of Hispanic Literature on Tape [in the Hispanic

Foundation. [Sound recording]." sound recording. *Library of Congress*,

*Washington, D.C. 20540 USA*. N.p., n.d. Web. 16 Oct. 2015.

Gasparri, Javier. "Poesía Y Política En Néstor Perlongher." *Poetry and politics in Néstor*

*Perlongher*. 16.1 (2012): 17–38. Print.

Gelfer, Marylou Pausewang, and Kevin J. Schofield. "Comparison of Acoustic and

Perceptual Measures of Voice in Male-to-Female Transsexuals Perceived as

Female versus Those Perceived as Male." *Journal of Voice* 14.1 (2000): 22–33.

*ScienceDirect*. Web.

González, Horácio, Adrián Cangi, and Paula Siganevich, eds. *Lúmpenes*

*Peregrinaciones: Ensayos Sobre Néstor Perlongher*. 1. ed. Rosario: Beatriz

- Viterbo Editora, 1996. Print.
- Graham-Jones, Jean. "La Pista 4's Cadáveres: Radiophonics and the Argentinean Staging of Disappearance." *Latin American Theatre Review* 42.2 (2009): 5–15. *Project MUSE*. Web.
- Gregg, Melissa, and Gregory Seigworth. "An Inventory of Shimmers." *The Affect Theory Reader*. Durham NC: Duke University Press, 2010. 402. Print.
- Guillén, Nicolás. *27 poemas recitados por el autor*. Santaigo: L.R. Ortiz. LP 33 1/3rpm.
- . *En la voz de Nicolás Guillén. El son entero*. Buenos Aires: Dister Eagles Editor. LP 33 1/3rpm. Colección Los Poetas.
- . *Sóngoro Cosongo. Motivos de son. West Indies Ltd. España Poema en cuatro angustias y una esperanza*. 6ta ed. Buenos Aires: Losada, 1975. Print.
- . *Summa poética*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. 10a ed. Madrid: Cátedra, 2000. Print.
- Gundermann, Christian A. *Actos Melancólicos: Formas de Resistencia En La Posdictadura Argentina*. 1. ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Print..
- Hernández, Biviana. "Poesía Y Neovanguardia, Notas Para Pensar Un Nuevo Repertorio." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38.76 (2012): 271–296. Print.
- Hoag, Charles K. "Sensemaya: A Chant for Killing a Snake." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 8.2 (1987): 172. *CrossRef*. Web.
- Ihde, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, 2007. Print.
- Inti Illimani. *Canción Para Matar a Una Culebra*. Roma: Monitor (World), 1979. LP.

- Jiménez, Reynaldo. "Encuentros nestorianos en la neblina." *Papeles insumisos*. primer. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 498–506. Print.
- Jones, Meta DuEwa. *The Muse Is Music: Jazz Poetry from the Harlem Renaissance to Spoken Word*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 2011. Print.
- Kittler, Friedrich A. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1990. Print.
- Kuhnheim, Jill S. *Beyond the Page: Poetry and Performance in Spanish America*. Tucson: University of Arizona Press, 2014. Print.
- León, Denise. "El Hilo de Platino: Neobarroco Y Más Allá." *Orbis Tertius* 16.17 (2011): n. pag. Print.
- Library of Congress, Francisco Aguilera, and Georgette M. Dorn, eds. *The Archive of Hispanic Literature on Tape; a Descriptive Guide*. Washington: Library of Congress; [for sale by the Supt. of Docs., U.S. Govt. Print. Off.], 1974. Print.
- "Loose Joints: Poetry by Pedro Pietri." N.p., n.d. Web. 2 Nov. 2015.
- Masiello, Francine. "Cuerpo Y Materia: Una Lectura de La Poesía Contemporánea Argentina." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38.76 (2012): 143–172. Print.
- . *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*. 1. ed. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora : UNR, 2013. Print.
- Mistral, Gabriela. *Antología de Poesía y Prosa*. Ed. Jaime Quezada. 3ra ed. Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997. Print.
- . *Gabriela Mistral Reading her Poetry at The Library of Congress*. Library of

- Congress, Washinton DC.: Library of Congress Recording Laboratory, 1950.
- Original format: Tape 7 1/2 ips, double track 60min aprox.
- . “Menos condor y más huemul.” *Recados contando a Chile*. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico, 1957. Print.
- . “Pequeño mapa audible de Chile.” *Recados contando a Chile*. 1st ed. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico, 1957. 139–143. Print.
- Mistral, Gabriela, and Alfonso M. Escudero. *Recados: Contando a Chile*. 1. ed. --. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1957. Print.
- Moore, Robin D. *Music in the Hispanic Caribbean: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2010. Print.
- . *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 1997. Print.
- Nancy, Jean-Luc, and Charlotte Mandell. *Listening*. 1st ed. New York: Fordham University Press, 2007. Print.
- “‘Niña Errante’ Opinan mistralianos Reacciones a la publicación de las cartas de Gabriela Mistral y Doris Dana.” *El Mercurio* 6 Sept. 2009: n. pag. Print.
- Noel, Urayoán. *In Visible Movement: Nuyorican Poetry from the Sixties to Slam*. Iowa City: University Of Iowa Press, 2014. Print.
- Olea, Raquel. *Como traje de fiesta. Loca razón en la poesía de Gabriela Mistral*. 1a ed. Santiago: Editorial USACH, 2009. Print.
- Oliveros, Pauline. “Improvisation in the Sonosphere.” *Contemporary Music Review* 25.5-6 (2006): 481–482. *CrossRef*. Web.

- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London ; New York: Methuen, 1982. Print.
- Panesi, Jorge. "Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher." *Cuadernos Lirico* 9 (2013): 2–9. Print.
- "PEDRO PIETRI" -- Video by Jose Rivera 1986. N.p., 2010. web.
- Pereira, Prisca Agustoni de A. "De Isla En Isla : Diálogo Entre Tres Poetas Afro-Caribeñas." *Journal of Haitian Studies* 18.2 (2012): 135–149. Print.
- Perloff, Marjorie, and Craig Douglas Dworkin, eds. *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*. Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2009. Print.
- Perlongher, Néstor. *Alambres*. 1era ed. Buenos Aires: Último Reino, 1987. Print.
- . *Papeles Insumisos*. Ed. Adrián Cangi and Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. Print.
- Perlongher, Néstor, Adrián Cangi, and Reynaldo Jiménez. *Papeles Insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. Print.
- Perlongher, Néstor, Christian Ferrer, and Osvaldo Baigorria. *Prosa Plebeya: Ensayos, 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997. Print.
- Piedra, José. "From Monkey Tales to Cuban Songs: On Signification." *MLN* 100.2 (1985): 361–390. Print.
- Pietri, Pedro. *Loose Joints: Poetry by Pedro Pietri*. Vol. FL9722. New York: Folkways Records, 1979. LP.
- . *Puerto Rican Obituary*. New York: Monthly Review Press, 1974. Print.
- Piña, Cristina, and Clelia Moure. *Poéticas de Lo Incesante: Sujeto, Materialidad Y*

- Escritura En Amelia Biagioni Y Néstor Perlongher*. Buenos Aires, República Argentina: Botella al Mar, 2005. Print.
- Portelli, Alessandro. *The Text and the Voice: Writing, Speaking, and Democracy in American Literature*. New York: Columbia University Press, 1994. Print.
- “‘Puerto Rican Obituary,’ by Pedro Pietri (1973) - YouTube.” N.p., 27 July 2009. Web. 2 Nov. 2015.
- Ramsey, Guthrie P. *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley: University of California Press, 2003. Print.
- “Revista Lamás Médula.” N.p., n.d. Web. 17 Oct. 2015.
- Rosa, Nicolás. *Tratados Sobre Néstor Perlongher*. 1a ed. Buenos Aires: Editorial Ars, 1997. Print.
- Rubio de Lértora, Patricia. *Gabriela Mistral Ante La Crítica: Bibliografía Anotada*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995. Print.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. 1era ed. Buenos Aires: Sudamericana, 174AD. Print.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt. : [United States]: Destiny Books ; Distributed to the book trade in the United States by American International Distribution Corp, 1993. Print.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- Stewart, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press,

2002. Print.
- Surghi, Carlos. *Abisinia Exibar: Tres Ensayos Sobre Néstor Perlongher*. Córdoba, República Argentina: Alción Editora, 2009. Print.
- . "Barroco Y Éxtasis En Néstor Perlongher." *Revista Chilena de Literatura* 86 (2014): 215–235. Print.
- Szendy, Peter. *En lo profundo de un oído: Una estética de la escucha*. Trans. Cristóbal Durán. 1a ed. Santiago: Metales Pesados, 2015. Print.
- Szmulewicz, Efraín. *Gabriela Mistral: Biografía Emotiva*. 6a ed. corr. y aum. Santiago de Chile: Ediciones Rumbos, 1988. Print.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- . *The Archive and the Repertoire Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. *Open WorldCat*. Web. 4 Apr. 2016.
- Torres-Padilla, José L., and Carmen Haydée Rivera, eds. *Writing off the Hyphen: New Critical Perspectives on the Literature of the Puerto Rican Diaspora*. Seattle: University of Washington Press, 2008. Print.
- Urrutia, María Eugenia. "Nicolás Guillén: Poesía En Ritmo De Son." *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía* 22 (2006): 199–208. Print.
- Wasem, Marcos. *Barroso y sublime: poética para Perlongher*. 1. ed. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot, 2008. Print.
- Willis, Roy G. *Man and Beast*. London: Hart-Davis MacGibbon, 1974. Print.
- Zambrano, Helga. "Reimagining the Poetic and Musical Translation of 'Sensemayá.'"



*Ethnomusicology Review* 19 (2014): n. pag. Web. 17 Oct. 2015.

Zohn-Muldoon, Ricardo. "The Song of the Snake: Silvestre Revueltas' 'Sensemaya.'" "

*Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 19.2 (1998):

133. *CrossRef*. Web.